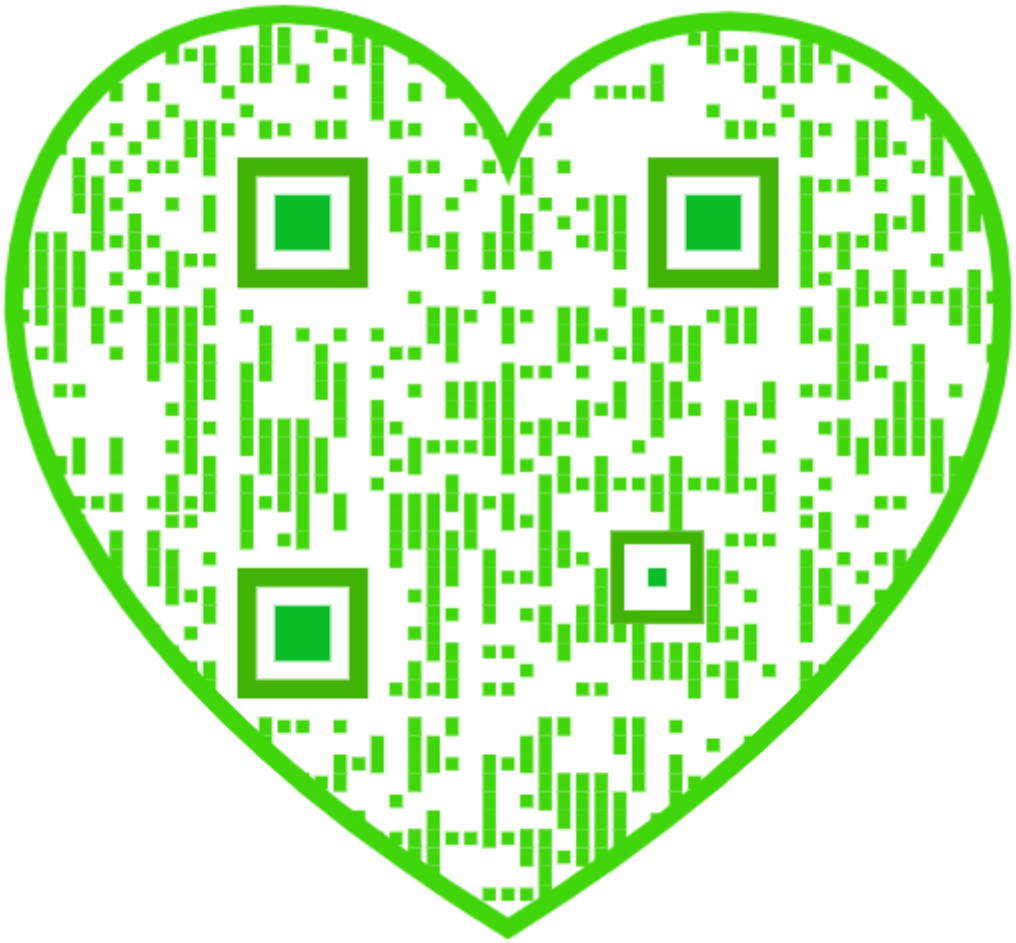
Biografie Bulletin. Jaargang 6

bron
Biografie Bulletin. Jaargang 6. Werkgroep Biografie, Amsterdam 1996

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bio001199601_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Biografie Bulletin 96/1

Wetenschap en biografie
Ten geleide
Jan Fontijn

Vooraf

De ‘Week van de biografie’ - in december 1995 georganiseerd door studenten van de Faculteit der Letteren (UvA) - haalde dagelijks *Het Parool*. Het was dan ook een bijzonder evenement: vijf dagen lang konden er lezingen en werkgroepen bezocht worden, er werden levendige debatten gevoerd en interviews afgenomen, films vertoond, en een Biografieprijs uitgereikt. Tot slot vierde de Werkgroep Biografie haar vijfjarig bestaan met het symposium ‘De boom der kennis’. De vijf spekers van deze dag vertegenwoordigden even zovele wetenschappelijke disciplines: Nelleke Noordervliet (literatuurwetenschap), Ellen van Wolde (theologie), Heleen M. Dupuis (ethiek), Frank Bovenkerk (criminologie) en René Diekstra (psychologie)[1].

Iéts van de week kunt u proeven in deze aflevering van het *Biografie Bulletin*, een extra-dikke *special* met als thema ‘biografie en wetenschap.’

Samen met Arjen Fortuin, een van de drijvende krachten achter de ‘Week van de biografie’, selecteerde de redactie een aantal lezingen, die u in dit nummer aantreft.[2]

Jan Fontijn vroegen wij om zijn indrukken en commentaar.

Toen ik ruim een jaar geleden voor het eerst van het plan van de studenten hoorde, realiseerde ik me dat in mijn studententijd zo iets niet mogelijk zou zijn geweest. Niet alleen waren toen in de sterk hiërarchische structuur van de universiteit dergelijke initiatieven van studenten een onmogelijkheid, maar ook kwam in die dagen de biografie als studieobject in de letterenstudie nauwelijks aan bod.

Literatuur werd toen vooral als iets autonooms gezien, een wereld op zichzelf. Wie een gedicht of roman las en bestudeerde, lette vooral op de structuur en liet de relatie van het literaire werk met de sociale werkelijkheid en het leven van de schrijver buiten beschouwing. Ten opzichte van de subtiele ‘close reading’ van een tekst, was biografische informatie over een schrijver bijna iets vulgairs. In de neerlandistiek was de invloed van de op de tekst gerichte Amerikaanse ‘New critics’ en het tijdschrift *Merlyn* (1962-1966), dat vol stond met nauwkeurige analyses van gedichten en romans, erg groot.

Bij mijn bijvakstudie geschiedenis werd ik voor het eerst echt geconfronteerd met de biografie. Ik volgde geboeid de werkcolleges van de Amsterdamse historicus Jacques Presser over autobiografie, dagboek en brieven. Voor die genres had hij de naam ‘egodocumenten’ bedacht. De Amsterdamse hoogleraar Jan Romein had eerder met zijn monografie *De biografie* uit 1946 belangstelling trachten te wekken voor de biografie. Dresden deed dat in 1956 met *De structuur van de biografie*.

Schrijversbiografieën werden er gedurende de jaren zestig en zeventig in de faculteit der letteren nauwelijks gepubliceerd. Structuralisme (waar de auteur dood werd verklaard), literatuursociologie, receptie-esthetica waren toen in de mode. Hoe sterk die stroming tot in de jaren tachtig, ook buiten Nederland, was, blijkt onder andere uit een vaststelling van de literatuurwetenschapper en schrijver Malcolm Bradbury

in 1988 dat in de academische wereld de biografie en speciaal de schrijversbiografie een uitdaging

was, zelfs een provocatie. Ook toen nog hield de literatuurstudie zich meer met het schrijven, teksten en theorie bezig bezig dan met schrijvers en feitelijke documenten.

Buiten de academische wereld echter kwam toen de biografie tot bloei. De sterk individualistische tendenzen in de maatschappij, gecombineerd met de steeds groeiende drang in de media om de mensen te verleiden tot persoonlijke bekentenissen bleken een uitstekende voedingsbodem voor de biografie.

Pas de laatste jaren kreeg ook op de universiteit, en wel binnen de literatuurstudie en historische wetenschappen, de biografie veel meer aandacht. Er verschenen niet alleen goede schrijversbiografieën (men denke bijvoorbeeld aan de tweedelige biografie over de Antilliaanse schrijver Cola Debrot door Jaap Oversteegen, ooit redacteur van het tijdschrift *Merlyn* en hoogleraar literatuurwetenschap), maar ook theoretische beschouwingen over de biografie en egodocumenten. Het lijkt erop dat de biografie eindelijk als studieobject op de universiteit serieus wordt genomen. De week van de biografie is daarvan een bewijs.

Het verrassende van het programma van deze week was voor mij de grote variatie van onderwerpen en methoden. Er waren lezingen en werkgroepen over de geschiedenis van de biografie, over de bronnen (dagboek, autobiografie, brief en interview), over verschillende soorten biografie, verklaringsmodellen, de psychoanalytische benadering, de ethiek, de bijzondere relatie van de biograaf ten opzichte van de held of heldin en over het verhalende karakter van de biografie. De grote variatie toonde aan hoe vruchtbaar het zou zijn de biografie een vaste plaats te geven in het programma van de studie letteren.

Biografieën zijn wat vorm, inhoud en functie betreft, aan de ene kant betreft sterk gebonden aan de tijd en de cultuur waarin ze geschreven zijn, maar bouwen aan de andere kant voort op biografiemodellen van eeuwen her. Dit is heel goed te zien aan (auto)biografie in de middeleeuwse, Arabische literatuur, waarover Arie Schippers in deze aflevering schrijft. De classicus D. den Hengst toont dat bestudering van biografieën uit het verre verleden ons inzicht vergroot in de toenmalige cultuur. Zijn bijdrage geeft een haarscherp beeld van de biograaf Suetonius en van diens methode. Ook schenkt hij aandacht aan de wijze waarop in latere eeuwen Suetonius als voorbeeld werd genomen bij het schrijven van biografieën. Suetonius en in nog grotere mate Plutarchus hebben met hun biografieën tot in de negentiende eeuw niet alleen invloed kunnen uitoefenen op de biografievorm maar ook op het denken over mens en maatschappij.

Verrassend was het voor mij te zien dat bij een bekend tekstgedeelte in het Oude Testament vanuit een biografisch standpunt nieuwe visies ontwikkeld kunnen worden. J.W. Wesselius, docent Hebreeuws en Aramees, analyseerde nauwkeurig de biografie van koning David en ging daarbij in op het opmerkelijke verschijnsel dat daarin alternatieve versies van een verhaal worden aangeboden aan de lezer. Ellen van Wolde, hoogleraar Oude testament en Hebreeuws in Tilburg, toont aan dat iedereen onderwerp kan worden van een biografie, zelfs God.

Van Wolde signaleert, evenals Nelleke Noordervliet in haar bijdrage, een bekend probleem voor biografen: de spanning tussen tussen het ‘geleefde’ leven en het beschreven leven. In het geleefde leven is er de onzekerheid, de openheid van de toekomst. In het beschreven leven, de biografie, is die onzekerheid verdwenen; de toekomst is bekend. Taak van de biograaf is in het vertellen van het levensverhaal

zoveel mogelijk de ruimte van het volledige leven te bewaren. De vraag alleen is:
hoe doe je dat? De ro-

manschrijfster Noordervliet hecht terecht veel waarde aan kleine details, die heel even licht werpen op de gebiografeerde en kleur geven aan het levensverhaal.

In de laatste jaren is bij het bestuderen van de biografie veel aandacht geschonken aan het feit dat een biografie een verhaal vertelt. Dat verhaal kan op zeer verschillende wijze verteld worden. De biograaf maakt keuzes uit de vele feiten die hem ter beschikking staan, ordent die op zijn wijze en neemt ze op zijn persoonlijke manier op in zijn levensverhaal. Hoe persoonlijk dat kan zijn demonstreert Rosemarie Buikema in haar bijdrage over Alva Myrdal, winnares van de Nobelprijs voor de vrede in 1982. Ze laat zien hoe drie van Myrdals kinderen, een zoon en twee dochters, ieder op hun manier over hun moeder en hun eigen leven schreven en oordeelden.

Een nieuw aspect in de theorievorming van de laatste jaren is de ontwikkeling van een poëtica van de biografie. Tot voor kort is in de theorie over de biografie meer aandacht gevallen op de wetenschappelijke kanten van de biografie dan op de literaire. In de poëtica van de biografie komt het verhaalelement, het taalgebruik, de stijlfiguren en andere compositorische elementen om het levensverhaal te vertellen en de lezer geboeid te houden aan de orde. Voor Buikema en anderen zijn vooral de theorieën van Hayden White van groot belang. Deze wees op de overeenkomsten tussen historische vertelteksten en fictie. Marjet Berendsen probeert in haar bijdrage aan de hand van een analyse van Katherine Franks biografie over Emily Brontë na te gaan welk inzicht een poëticale benadering verschaft en welke literaire vormgevingsprincipen er in de biografie zich voordoen. Zij constateert terecht dat een biografie formeel en inhoudelijk een combinatie is van wetenschappelijke verhandeling en literair verhaal en daardoor een dualistisch karakter heeft.

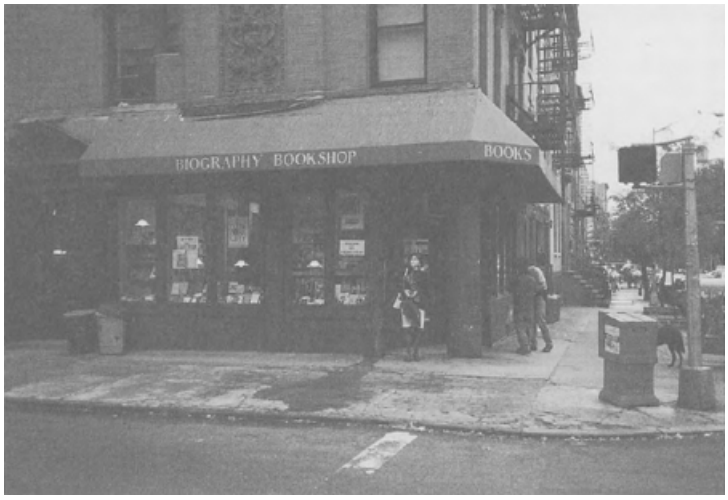
Dit dualistische karakter wordt ook gesignaleerd in de lezing van een der beste Engelse biografen in Engeland, Richard Holmes. Voor Holmes, biograaf van onder anderen Shelley en Coleridge en in Nederland bekend als schrijver van *Footsteps*, is kenmerkend voor de biografie: ‘Invention marrying Truth’. In de biograaf worstelt het inventieve, scheppende instinct van de verhalenverteller met het ideaal van een historisch en objectief document. De biograaf staat, zoals Virginia Woolf ooit schreef, voor de lastige taak om het massieve graniet van de feitelijke waarheid en de ongrijpbare regenboog van de persoonlijkheid naadloos aaneen te voegen.

De biograaf van een schrijver heeft ook op een andere wijze met het probleem van fictie en waarheid te maken, namelijk met de kwestie wat het fictieve werk van een schrijver toevoegt aan de feitelijke, biografische documenten. De vraag is: hoe verhoudt de persoonlijkheid van de schrijver zoals die in het literaire werk naar voren komt zich ten opzichte van de persoonlijkheid in het gewone leven? Ieme van der Poel gaat in haar bijdrage over de Franse schrijfster en journaliste Louise Weiss in op de vraag hoe de thematiek van Weiss' roman *Dernières voluptés* zich verhoudt tot het autobiografische werk.

Op een fascinerende wijze komt de relatie fictie en waarheid aan de orde bij de criminele biografie, waarover Frank Bovenkerk, hoogleraar criminologie aan het Willem Pompe Instituut in Utrecht, schrijft. Voor de criminoloog is de biografie van een crimineel een belangrijke bron bij de theorievorming over criminaliteit. Levens van grote criminelen kunnen inzicht geven in de wereld van de georganiseerde misdaad, in de sociale structuren en de hiërarchische verhouding in de wereld van de maffia. Maar er zitten adders onder het gras. Wie kiest de biograaf als informant

en hoe valide is het relaas van een informant? Bovenkerk stelt in zijn lezing problemen aan de orde, die ook voor andere biografen zeer relevant zijn.

Waarom is de biografie zo aantrekkelijk als studieobject op de universiteit? Allereerst omdat daar verantwoorde edities van dagboeken, brieven, memoires en autobiografieën tot stand kunnen worden gebracht, de belangrijkste bronnen voor een biografie. Interdisciplinaire bestudering van de biografie in theorie en praktijk heeft verder een vormende invloed; men wordt immers geconfronteerd met de wijze waarop grote mensen in het verleden een antwoord hebben proberen te vinden op de grote vragen van het leven. Nuttig en vormend van het biografisch onderzoek is ook dat de onkritische, sensationele manier waarmee momenteel in de media met persoonlijke gegevens wordt omgegaan, kan worden geanalyseerd. De biografie kan mijns inziens een brug zijn tussen universiteit en de gewone lezer, indien er, zoals in Engeland Richard Ellmann met zijn Joyce-biografie bewees, tegelijk rekening wordt gehouden met de eisen van wetenschappelijkheid van de universiteit en die van leesbaarheid van het grote publiek.



Een heuse ‘Biography Bookshop’ in New York, 400 Bleecker Street /Greenwich Village
(foto: F.G.W. Goudriaan)

Eindnoten:

1. De lezing van René Diekstra was een causerie, en kon derhalve niet worden opgenomen.
2. Hoewel geen onderdeel van ‘De week van de bioggrafie’, is het artikel van Solange Leibovici ‘De autobiografie als waarheid en als leugen’ opgenomen omdat het inhoudelijk goed aansloot bij de andere artikelen in deze *special*.

De uitvinding van de waarheid
Of: de verzinsels van de biograaf
Richard Holmes

Ik was van plan u het verhaal te vertellen van de biograaf James Boswell die in 1764 en Amsterdams bordeel bezocht, maar ik realiseerde me dat ik u daarmee waarschijnlijk zou vervelen. Bovendien zou niemand dan nog weten *welke* biograaf het verhaal nu eigenlijk verzonnen had. In plaats daarvan beloof ik u, als in een Engelse rechtszaal, de waarheid te vertellen, 'de hele waarheid en niets dan de waarheid'. Hopelijk schrikt u hiervan. Ikzelf in ieder geval wel. Maar een biograaf is altijd verplicht de waarheid te vertellen, het is zijn beroep. Niet voor niets noemde Desmond MacCarthy hem 'een kunstenaar onder ede'. Maar hoe *vertellen* wij de waarheid. Zo eenvoudig ligt dat niet.

William Faulkner vond dat beschrijvingen van schrijverslevens kort behoorden te zijn. Eén enkele zin leek hem voldoende: 'Hij werd geboren op (datum), hij schreef de volgende boeken (titels) en hij ging dood op (datum)'. Voor de biograaf zit de waarheid precies in dat woordje 'en', in de verbindingen tussen de Kunst en het Leven. Maar hoe komen we daar terecht?

In een prachtig essay heeft Maurice Barning gesteld dat we eerst de alternatieven voor de waarheid in gedachten moeten nemen, die levens die onze onderwerpen geleid hadden kunnen hebben, maar die nooit waarheid werden. Hoe zou het bijvoorbeeld geweest zijn wanneer de levens van de romantische dichters er eigenlijk geheel anders uitzagen dan wij nu denken. De schok van een alternatieve waarheid kan een nieuw licht werpen op de mythen die in de loop der jaren door de biografen gecreëerd zijn. Barning bedacht een aantal alternatieve levenslopen: 'Lord Byron kreeg penicilline toegediend in Missolonghi, won de Griekse Onafhankelijkheidsoorlog, werd tot koning gekozen, stopte met dichten en nam na zijn pensioen zitting in het Hogerhuis om de vossejacht te verdedigen.'

'Coleridge voltooide *Kubla Kahn* als episch gedicht in vijfentwintig zangen, werd hofdichter en opende een keten van apotheken om opiumtabletten aan de adel te verkopen.'

'Wordsworth verbleef tijdens de revolutie in Parijs en stierf onder de guillotine met een ongepubliceerde versie van *The Immortality Ode* in zijn zak.'

'Shelley leerde zwemmen, overleefde zijn schipbreuk, vestigde zich op Elba met een zeemeermin en schreef *The triumph of Napoleon* in terzinen.'

'Keats schreef een briljant proefschrift *Over Melancholie*, trouwde met Fanny Brawne, kreeg tien kinderen en werd de eerste voorzitter van de Koninklijke Raad van Natuurkundigen.'

Het is niet nodig dat u deze alternatieve levens *gelooft*, maar wel is het belangrijk ons af te vragen wat ze ons nu eigenlijk vertellen. Ze demonstreren in ieder geval dat niets in een leven zeker is, dat alles anders uit had kunnen pakken. Ieder mens heeft maar één enkel leven, maar vele mogelijke biografieën. Zo heeft Byron er tweehonderd.

Alle biografieën zijn verhalen, maar sommige lijken dichter bij de waarheid te staan dan andere. Zo was Virginia Woolf van mening dat een schrijver zoveel verschillende levens in zich verenigde dat een schrijvers-

biografie uit minstens twintig levensverhalen moest bestaan. Jorge Luis Borges ging nog verder: slechts een oneindig aantal biografieën kon voldoende zijn voor welke mens dan ook. Al komt die laatste visie wellicht voort uit een zekere wanhoop, of uit 'magisch realisme'.

Wel kunnen we concluderen dat de waarheid over een mensenleven zo subtiel en zo gecompliceerd is dat biografen eigenlijk altijd bezig zijn om het meest plausibele verhaal uit te vinden, de best mogelijke verklaring. Nu is er buiten de traditionele biografie uiteraard een lange geschiedenis van dergelijke 'verzinsels'.

Boswells *Life of Johnson* is gebaseerd op gefingeerde dialogen, Walter Savage Landor schreef een heel boek met *Imaginary conversations of Literary Men and Statesmen*, Trelawnys *Records* zijn opgezet als filmversie van de Grote Film, Maurois' *Ariel* is bewust geschreven in de vorm van een romantische komedie, Alexandra Lapierre's *Fanny Stevenson* (1994) wordt verteld als *stream of consciousness*-roman en Peter Ackroyds *Dickens*, tenslotte, bevat dialogen tussen Dickens en Kleine Nell. Ironisch genoeg heeft juist Dickens gezegd dat biografen niet meer zijn dan romanschrijvers zonder verbeelding.

Maar dergelijke verzinsels zijn ook te vinden in meer traditionele biografieën: de eerste grote Engelse biograaf, Samuel Johnson gebruikte ze in alle vrijheid voor zijn *Life of the Poets*. Zijn *Life of Mr Richard Savage* was niet alleen bedoeld als rehabilitatie van zijn vriend, maar ook als een demonstratie van de macht van onderzoek en documentatie. Het boek was niet bedoeld voor de romanlezers, maar voor de 'liefhebbers van waarheid en vindingrijkheid'. Bijkomend doel was voor Johnson de verdediging van Savage tegen beschuldigingen van chantage, vuilschrijverij en zelfs moord. In 1727 had Savage bij een caféruzie een man omgebracht. Met zeer veel moeite slaagde Johnson er in de hand te leggen op het rechtbankverslag. In de biografie stelde hij zich op als advocaat van de verdediging. Die verdediging stoelde uiteindelijk op de weergave van een door de rechter, Rechter Page, uitgesproken bevooroordeelde opsomming, waarin Page alle nadruk op Savage's rijkdom en arrogantie legde.

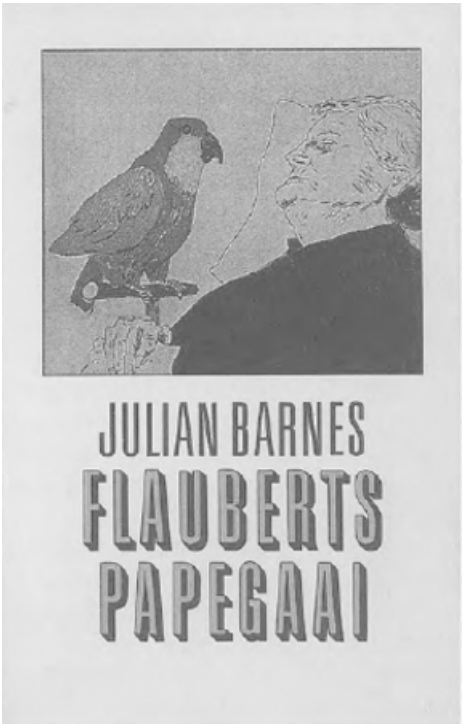
'Gentlemen of the Jury, you are to consider, that Mr. Savage is a very great Man, much greater Man than you or I, Gentlemen of the Jury; that he wears very fine Clothes, much finer Clothes than you or I, Gentlemen of the Jury; that he has an abundance of Money in his Pocket, much more Money than you or I, Gentlemen of the Jury; but, Gentlemen of the Jury, it is tot a very hard Case, Gentlemen of the Jury, that Mr. Savage should therefore *kill* you or me, Gentlemen of the jury.'

Ook ik heb de processtukken onder ogen gekregen en ontdekte zo dat ze geen enkele toespraak door de rechter bevatten. Johnson had het verzonnen, of weergegeven 'zoals Savage het achteraf placht te vertellen'.

Hiermee probeer ik zeker niet te beweren dat alle biografie fictie is, maar wel dat een biografie, veel meer dan we toe willen geven, afhankelijk is van vertelkunst, van het creëren van belangrijke scènes en het opzetten van een betekenisvolle chronologie. Strikt genomen zijn dat de verzinsels van de biograaf.

Een van de beste voorbeelden hiervan is een boek van Julian Barnes: *Flaubert's Parrot* (1984). Hij verzint twee totaal verschillende versies van Flauberts levensloop, een positieve en een negatieve. Hier zijn de twee verhalen over het jaar 1836[1.]:

‘In Trouville ontmoet hij Elisa Schlesinger, de echtgenote van een Duits muziekuitgever, en vat een “enorme” hartstocht voor haar op. Die hartstocht kleurt de rest van zijn puberteit. Zij bejegent hem met grote vriendelijkheid en genegenheid; ze zullen



Flauberts papegaai, derde druk, 1988
(tekening: David Hockney)

nog veerig jaar contact met elkaar houden. Wanneer hij er later aan terugdenkt, is hij blij dat ze zijn hartstocht niet beantwoordde: "Geluk is als syfilis. Indien te vroeg verkregen kan het de constitutie te gronde richten."' (Zij is de inspiratiebron voor *L'Education sentimentale*).

In de tweede versie heet het: '1826. Het begin van een hopeloze, bezeten hartstocht voor Elisa Schlesinger, die zijn hart verteert zoadat hij nooit meer door en door van een andere vrouw zal kunnen houden. Later schrijft hij: "We hebben allemaal een koningskamer in ons hart. Ik heb de mijne dichtgemetseld"' (Zijn teleurstelling vindt haar uitdrukking in *L'Education Sentimentale*).

Nu is *Flaubert's Parrot* een satire op het biografisch genre door een romanschrijver. Er zijn er de laatste tijd meer verschenen, zoals A.S. Byatts *Possession*. Maar achter de spot schuilt een diepe vraag over de aard van biografisch verhalen vertellen en narratieve verdichting.

Het eerste instrument voor iedere biografie is de kaartenbak. Deze ordent het onderzoek, de documenten en de feiten. Hij schept de chronologie en daarmee het verhaal. Hij creëert het tijdsverloop, de ordening en verbintenis van de gebeurtenissen, de verbanden in en het doel van een leven. Uiteindelijk ontstaat zo de cruciale notie van het karakter en zijn keuzen.

Maar zijn deze zaken, filosofisch gezien, 'pure verzinsels'? Die uitdaging werd voor het eerst aangenomen door Sartre in de jaren dertig, het eerste grote tijdperk van de moderne Engelse en Franse biografie. Sartre zelf deed verschillende uiteenlopende experimenten in de psychobiografie en wat we de 'ana-chronologie' zouden kunnen noemen. Hij beschreef de levens van Baudelaire (1947), Saint Genet *Actor and Martyr* (1952) en Flaubert *L'Idiot de la Famille*.

Vanaf het begin betwijfelde Sartre de waarde van chronologie en narrativiteit in een leven. Hij plaatst vraagtekens bij de 'causale logica' van de kaartenbak. Wie een levensverhaal te *boek stelt*, maakt er direct fictie van. Een verhalend verloop vindt ogenblikkelijk een individueel bewustzijn uit en daarmee wordt iedere geschiedenis een vervalsing.

De hoofdpersoon van Sartes eerste boek, *La Nausée*, is een dertigjarige historicus, Antoine Roquentin, die bezig is een biografie van Monsieur de Rollebon (een achttiende-eeuwse revolutionair of en cynische intrigant?) te schrijven. Op het moment dat Roquentin zijn biografie-project opgeeft, ontdekt hij een filosofie voor zijn eigen leven (het existentialisme)[2]: 'Dit is wat ik [Roquentin] dacht: om van het meest alledaagse voorval een avontuur te maken hoeft iemand het alleen maar aan een ander te *vertellen*. Daardoor worden de mensen misleid: ieder mens is een verhalenverteller. Hij leeft omringd met zijn eigen verhalen en de ver-

halen van anderen, hij ziet alles wat hij meemaakt in het licht van die verhalen en hij probeert zijn leven te leven alsof hij het vertelde (...) Wanneer je leeft gebeurt er niets. De decors wisselen, mensen komen en gaan, dat is alles. Er is nooit een duidelijk begin. De dagen rijgen zich aaneen zonder dat er enig systeem in te ontdekken valt, een eindeloze, monotone opeenvolging (...) Er is ook geen duidelijk einde: je gaat nooit van de ene minuut op de andere weg van een vrouw of een vriend, of naar een andere stad (...) Maandag, dinsdag, woensdag, april, mei, juni, 1924, 1925, 1926.

Dat is leven. Maar als je je leven vertelt, verandert alles. Alleen merkt niemand die verandering op. Het bewijs daarvoor is dat je praat over *ware* verhalen. Maar waar gebeurde verhalen bestaan helemaal niet: de gebeurtenissen vinden plaats in een bepaalde volgorde, en wij vertellen ze precies omgekeerd. Het lijkt alsof je bij het begin begint. "Het gebeurde in 1922, op een mooie herfstavond..." Maar eigenlijk ben je bij het einde begonnen. Het einde is al onzichtbaar aanwezig, door het einde krijgen die paar woorden het gewicht van een begin (...) En het verslag wordt in omgekeerde volgorde voortgezet: de ogenblikken stapelen zich niet langer lukraak op, ze worden opgeslokt, aangetrokken door het einde van het verhaal (...) En we hebben het gevoel dat de held alle kleinigheden die er die avond voorvielen als voorboden of beloften heeft gezien; sterker nog, dat hij uitsluitend de details die een belofte inhielden doelbewust heeft meegemaakt, blind en doof voor alles wat geen inleiding tot zijn avontuur vormde. We vergeten dat die toekomst er toen nog niet was. De man liep nietsvermoedend door het donker; het was een doodgewone, saaie nacht en hij deed geen keus uit alle indrukken die in ongeordende veelheid op hem afkwamen.

Ik heb altijd gewild dat de momenten van mijn leven elkaar zouden opvolgen, zich aaneenrijgen tot een leven dat je niet gauw zou vergeten. Het is even zinloos om te proberen de tijd bij zijn staart te pakken.'

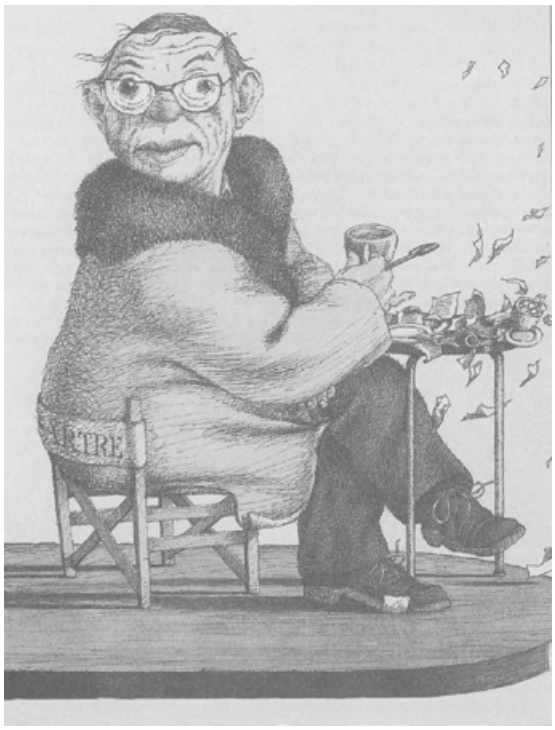
Ondanks deze twijfels was de uitdaging voor Sartre toch nog groot genoeg om in de rest van zijn leven meer dan tweeduizend pagina's biografie te publiceren. Van een biografisch verhaal kan ook niemand verwachten dat het in filosofisch opzicht helemaal zuiver is, zelfs de kaartenbak is uiteindelijk niet objectief. Vanaf het moment dat hij een chronologie aanlegt, is de biograaf bezig een verhaal te verzinnen dat bij de feiten past. Wat hij schrijft is dat verhaal, niet die feiten.

Sartre signaleert ook de 'omgekeerde tijd' in het biografisch verhaal. Wij construeren een leven in zijn achteruit. We beginnen met een paar cruciale gebeurtenissen - het schrijven van een gedicht, het winnen van een veldslag, het mislukken van en huwelijk - en vervolgens vragen we ons af hoe het zo gekomen is. Hoe hebben de gebeurtenissen van de voorgaande jaren hiertoe geleid? We zoeken naar het verhaal dat alles kan verklaren, naar de die scènes, die verbanden die duidelijk maken hoe de waarheid in elkaar zit. Dus verzinnen we een patroon, een vorm die de feiten betekenis geeft. We vinden een narratieve Waarheid uit.

Ook maken we een nieuwe tijd: het chronologische tijdsverloop moet plaatsmaken voor een psychologisch tijdsverloop. We verzinnen het inwendige verhaal, de binnenkant van de feiten. Waarschijnlijk is dat de belangrijkste en ook de ingewikkeldste activiteit van de biograaf.

Ik heb nog een grappig voorbeeld van hoe de levens van biografen zelf soms opnieuw uitgevonden worden. De eerste keer dat ik een lezing gaf in Amsterdam

vertelde ik mijn ‘paspoortgrap’. In mijn eerste paspoort liet ik trots als beroep *writer* vermelden. Als gevolg werd mij in ieder Frans hotel gevraagd of ik *waiter* was. Dus verander-



Jean-Paul Sartre, getekend door Tullio Pericoli (1987)

de ik de aanduiding na *Footsteps* in *Travel writer*. Waarop ik in het Franse hotel aangezien werd voor *Table waiter*. Uiteindelijk, voor een reis naar Australië, liet ik *Biographer* in het paspoort zetten. En de controleur zei: 'I see you are a Table Waiter with delusions of grandeur.'

In zekere zin zijn biografen ook obers, ze moeten zich vooral concentreren op andermans leven, nauwgezet te werk gaan en geduldig in de deuropening staan wachten. Dit jaar, echter, verscheen er een interview met Martin Amis in *Junk Mail*, van de schrijver Will Self. Nadenkend over het leven van de romanschrijver, zei Amis daarin: 'Ik ben erg gesteld op het idee dat spreekt uit de anekdote over een schrijver die - in de dagen dat je je beroep nog in je paspoort moest vermelden - naar Uganda ging. Om geen problemen te krijgen met de autoriteiten verving hij in het vliegtuig de beroepsaanduiding in zijn paspoort. Met een krulletje veranderde hij *writer* in *waiter*. Ik denk dat er bij schrijven inderdaad veel wachten komt kijken. Niet het wachten van de ober, maar een nachtwake.'

Naast de theorie is er nog de persoonlijke ervaring van vijfentwintig jaar biografieën schrijven. Ik beschouw de biograaf als getuige van de waarheid. Maar met die getuigenis is het verhaal nog niet afgelopen. Alle verzinsels en uitvindingen zijn verklaringsmethoden, manieren om de waarheid 'in eigen woorden' zo levendig mogelijk te vertellen. Daarom laat ik mijn kaartenbak altijd zo snel mogelijk in de steek. Michael Holroyd zei al dat de beste manier van informatie opslaan bestaat uit snel vergeten wat men niet nodig heeft.

Ik schrijf een leven in een serie opeenvolgende schetsen, waarvan iedere nieuwe versie gedetailleerder is dan de vorige, totdat het verhaal *verschijnt*, zoals de afdruk van een foto verschijnt in een donkere kamer. Ik weet niet precies wat het verhaal is tot ik het schrijf.

Ik word aangetrokken tot de levens van individuele personen om drie redenen, denk ik. In de eerste plaats is er een gevoel voor mysterie. Hoe raakte de grote moralist Johnson bevriend met een losbol als Savage? In de tweede plaats om onrecht te bestrijden. Waarom werd het politieke idealisme van Shelley nooit herkend in zijn leven en werk? En tenslotte vanuit een behoefte tot onthulling. Hoe slaagde Coleridge er in alle chaos en rampen die zijn bestaan bepaalden te overleven?

Ik weet dat de biografie altijd ter discussie gesteld zal worden, maar ik geloof dat het schrijven van levensverhalen de uitdrukking is van een diep en gezond instinct van de moderne mens. Niet van een behoefte aan mythen, roddels, schandalen of het onthullen van wat de butler wel niet allemaal gezien heeft, maar wel van de noodzaak om onze levens een doel te geven. We willen ze een vorm geven, een bedoeling en continuïteit. Daarom vertellen we onszelf het verhaal, keer op keer.

Vertaling en bewerking: Arjen Fortuin

Eindnoten:

1. Julian Barnes. *Flauberts Papegaai* (Amsterdam, 1991, p.28/32)
2. Jean Paul Sartre. *Walging* (Amsterdam 1978, p 60-62)

God met een kruimel in zijn baard
Het veelzeggende detail
Nelleke Noordervliet

‘Als ik het geweten had, dan had ik het nooit gedaan.’

‘Als ik het geweten had, dan had ik het toch weer zo gedaan’.

Beide topoi zijn weinig geloofwaardige pogingen tot rechtvaardiging achteraf voor een daad die geen rechtvaardiging behoeft, juist omdat je van tevoren niet weet hoe het zal aflopen. ‘Als ik het geweten had’ duidt altijd op een slechte afloop, en het tweede deel van de zin weerspiegelt het karakter van de spreker, angsthaas of eigenwijs. Een goede afloop vinden we nogal wiedes. Die strookt met ons fabelachtige inzicht in de listen en lagen des levens.

Waar het om gaat is dat we het nooit weten. Gelukkig maar. En ik vraag me af of we het wel echt zouden willen weten. We willen volgens mij niet weten of onze koene sprong in het onbekende zal leiden tot een pijnlijke val of eeuwige roem. Zekerheid berooft je van het avontuur. En hoewel de een daaraan een grotere behoefte heeft dan de ander, zal niemand zonder enige roekeloosheid het leven doorkomen. Er komt een moment waarop je moet gokken. Je kunt niet meer terug, maar waar je uitkomt weet je niet. Je verkeert kortstondig in een staat van mentale gewichtloosheid. Dat maakt gokken spannend. Juist omdat de kans op mislukken groter is dan op slagen. Winst is uitzondering en daarom begeerlijk. De bank wint altijd. De speler een enkele keer. De speler wil de bank laten springen. David tegen Goliath. De mens tegen zijn lot.

Wie veel gokt met hoge inzet en vaak wint krijgt later geheid een biografie. Wie uitblinkt in mislukking misschien ook. In beide gevallen is er sprake van een ongewoon succes. We staan paf, we zijn jaloers, met de brekebeen hebben we diep medelijden, maar het resultaat laat ons eigenlijk betrekkelijk koud. Wat ons interesseert is het moment tussen de sprong en de val. Wat wij willen is: onze adem inhouden met degene die daar door de ruimte zweeft, onwetend van wat komen gaat. De uitvinder heeft stiekem het spaargeld van zijn oude gebrekkige moeder gebruikt om een prototype te maken. Zal hij haar straks wenend om de hals moeten vallen en haar zijn misdaad bekennen onder duizend verontschuldigingen of kan hij haar duizendvoudig terugbetalen? Komt alles meteen al goed, of moet onze held nog meer tegenslag het hoofd bieden voor hij het Walhalla van de biografie bereikt?

Kijk, daar zit een rare dubbelzinnigheid. We weten natuurlijk dat uiteindelijk alles op zijn pootjes terecht komt. De held wordt beroemd, al gaat hij dood. We kunnen dus niet helemaal in dezelfde spanning verkeren als de held. Wij weten. Maar hij niet. We roepen bij wijze van spreken ‘Kijk uit, achter je!’ maar het verleden staat geen interactiviteit toe. Je ziet het misgaan en moet met lede ogen toekijken hoe het noodlot, dat jij allang aan had zien komen, zich voltrekt. Alle ingrediënten voor de mislukking zijn gegeven, waarom ziet die stumper het zelf niet? Is hij blind? Voor het gemak vergeten we even dat de biograaf, beter dan wie ook de afloop kennend, de selectie van de betekenisvolle gegevens daarop heeft aangepast. Ik waarschuw maar vast: ik trap daar allang niet meer in. Een biografie die klopt, die alles verklaart, is bij mij verdacht.

In die dubbelzinnigheid tussen zweven en weten zit het plezier van de biografie. Een poppenkastplezier. Wat is er eigenlijk zo leuk aan meer te weten dan de argeloze held? Geeft het een gevoel van superioriteit? Ja. Het verschil tussen de gewone sterveling en de held is toch al zo groot dat we een kleine voorsprong, ook al is het achteraf, best kunnen gebruiken. Het lezen van een biografie schept een bijzonder leedvermaak en een paternalistisch medeleven. Zoals ouders met kinderen meeleven die nog in Sinterklaas geloven. Ze weten dat hij niet echt is, maar bijten liever hun tong af dan een van angst bevend kind te zeggen dat de Goedheiligman eigenlijk Oom Jan is en dus niemand om bang voor te zijn. Zo leven we mee met onze held, die zijn weg nog moet gaan, terwijl wij al weten hoe het afloopt. Zie hem dapper stappen. Hij moest eens weten. Pardon, nee, hij moet juist niet weten... Zijn naïeveteit is voorwaarde voor de 'marche du siècle'. Er moeten fouten worden gemaakt, anders zou de geschiedenis piepend en knersend tot stilstand komen en de mensheid terugkeren naar het paradijs. Niet dat daar iets op tegen is...

Een goed voorbeeld van tenenkrommende, ja bijna schuldige naïveteit van de hoofdpersoon vinden we in de biografie over Beel. Daarin wordt met pijnlijke precisie de volkomen gevoelloze misplaatstheid van Beels korte aanwezigheid op een cruciaal moment in de Indische geschiedenis beschreven. De man was wie hij was en het is voor ons inmiddels duidelijk dat zijn persoonlijkheid ongeschikt was om aldaar de gemoederen tot bedaren te brengen. Hier was hij misschien groot, maar hij miste als steile polderjongen, liever gezegd als roomse turfsteker ten enenmale de intuïtie en de kennis en de buigzaamheid om daar goed werk te kunnen verrichten. Hij was een olifant in de porseleinkast. Dat was niet alleen erg, het maakte hem ook belachelijk. Maar wie kon dat toen weten? Was hij toen eigenlijk al belachelijk? De lichte ridiculiteit die na het lezen van de Indië-episode aan Beel blijft hangen, omdat wij nu een zoveel beter overzicht hebben, verhindert de man in het licht van de eeuwigheid door te stoten naar de grootheid van staatslieden als Churchill en misschien zelfs Drees, maar maakt hem wel menselijk. Van een menselijkheid die een staatsman niet zou moeten willen.

De vraag blijft of hij zo misplaatst was omdat zijn missie mislukte, of mislukte zijn missie omdat hij er ongeschikt voor was? We zien een gevolg en zoeken een oorzaak. We zien een oorzaak en kennen het gevolg. Het lijkt een rechte lijn die twee punten verbindt. Maar is die lijn wel recht en worden die twee punten terecht verbonden? Die vraag is minder eenvoudig te beantwoorden dan hij lijkt. Zou zijn missie mislukt zijn, zelfs als hij een buitengewoon behendig en creatief onderhandelaar was geweest? Als hij zijn taak tot een goed einde had gebracht, hadden we hem dan ook zo zweetuitbrekend onhandig gevonden? Hoe los staan de gebeurtenissen van de deelnemers? Dat is de valkuil van de causaliteit, de valkuil van 'hindsight' waar elke biograaf voor komt te staan. Dat is de achterdocht die de lezer van een biografie bekruipt. Daar zou een romanschrijver het raadsel vergroten.

Die episode in het leven van Beel is bij mij blijven hangen, omdat ik meer houd van biografieën over mensen wier grootheid weerhaken heeft, dan van mensen die het hart en het verstand op de juiste plaats hadden en recht-door-zee op de eeuwige roem afstevenden. Echte helden en heiligen zijn oninteressant. Biografieën over mensen die deugen, - en dat is door de bank genomen toch het soort dat het tot een biografie brengt - halen het qua spanning niet bij biografieën over mensen die niet deugen, vooral als algemeen wordt gedacht dat ze wel deugen. Ik doel hier o.a. op

de onlangs verschenen biografie over Joris Ivens, waarin de vrij nuchter formulerende biograaf heel precies aantoont dat de man ziende blind en horende doof was en desalniette-

Karikatuur van Beel, getekend door Wim van Wieringen

min in wijde kring ook om zijn politieke inzichten werd gewaardeerd, terwijl hij tot in zijn films stalinist was toen niemand dat meer was en Maoïst toen dat ook niet meer hoorde, alsof hij - zachtaardige man - in zijn idealen graag een scheut meedogenloosheid en moordlust had. Ontluistering van helden heeft zo zijn eigen charme. Het gevoel dat de lezer dan bekruipt kan niet simpelweg worden afgedaan met leedvermaak. Het is ook geen tevredenheid omdat er recht wordt gedaan. Evenmin is het plezier in het kader van het Hollandse maaiveldprincipe. De raadselachtige complexiteit van het leven waarin het goede soms gestraft en het kwade beloond wordt, waarin mensen al dwalend en knoeiend tot een zekere faam geraken, waar leugens voor waarheid doorgaan en pretenties niet worden doorgeprikt, geeft via de gebiografeerde opeens een heel naakt en pijnlijk beeld van ons, de omstanders, die iemand per slot van rekening aan zijn roem helpen.

Een vergelijkbaar geval is Bolland, hoogleraar wijsbegeerte in Leiden aan het begin van deze eeuw. Eens de goeroe van filosofisch ontspoorde oude vrijsters, een redenaar van formaat, die nu bij nader inzien voornamelijk apekool verkocht. Te vergelijken misschien met Emile Ratelband of de Baghwan. Wat de lezer van zijn biografie mateloos intrigeert is waarom de man zo'n grote invloed had en zo'n reputatie dat zelfs een erkende kritische geest als Ter Braak hem niet zonder ontzag vermeldt. Wat was toch het charisma van die man? Je zou meer willen weten. Je onder zijn gehoor bevinden. Je zou in zijn hoofd willen kruipen. Wat gaat daar in om? Gelooft hij het zelf? Hoe komt het dat hij zo zwelgt in zijn eigen woorden, zich wentelt in de rijkdom van zijn eigen geest en ieder contact met de realiteit verliest? Hoe komt het dat weldenkende, intelligente mensen hun verstand verliezen? Je zou willen weten hoe zijn stem klonk, en hoe het timbre daarvan de snaren in de damesharten aanstreek met een zacht maar buikdoortrillend vibrato. Wat deed zo'n man nou? Hoe stond hij op, wat had hij aan? Waste hij zich? En hoe? Een scheut water uit de lampetkan in beide handen en dan proestend boven de kom de slaap uit de ogen gewreven? Wat at hij? Slurpte hij zijn thee? Liet hij weleens een wind aan tafel? En hoe kroop hij tussen de lakens? Hoe bedreef hij de liefde? Hoe komt het dat ik denk dat geleerden qua persoonlijke hygiëne niet hoog scoren? Dat zijn nu typisch vragen die in een biografie nooit worden beantwoord, maar die ik essentieel vind voor het kennen van een mens.

Discreet bekent de biograaf dat trivialiteiten niet tot zijn terrein behoren. Dat een mens niet om zijn beuzelarijen beroemd wordt. En dat hij vanzelfsprekend niet mag speculeren. Goed, dat is allemaal waar. Hij legt het mozaïek van gewichtige feiten netjes op een rij. En ja natuurlijk bekent hij desgevraagd dat elke rangschikking een ingreep betekent in het materiaal. Dat het keurslijf van een boek geen recht doet aan de rijkdom en het toeval van het volle leven. Er wordt geselecteerd, jawel, geïnterpreteerd, ja zeker, de biograaf werpt zijn gewicht in de schaal. Hij kijkt, hij vormt, hij schrijft, en elk woord dat hij kiest is commentaar, is in wezen lang niet zo objectief als hij wil doen voorkomen. Daar zijn we het in de biografiewerkgroep wel over eens. De viool van de een klinkt wat luider mee dan het instrument van een ander, maar dat is een kwestie van smaak en stijl en wordt altijd verantwoord. De grens naar fictie wordt weleens dicht genaderd door deze of gene, maar dat bevordert meestal sterk de leesbaarheid. Lezers willen nu eenmaal een verhaal en geen kaartenbak.

Nu moet ik als *gebruiker* van biografieën bekennen dat ik een zgn. kaartenbak voorzien van uitgebreid zaak- en peronenregister prefereer boven een bevlogen verhaal. Want als gebruiker ben ik geen lezer. Als *lezer* wil ik natuurlijk een verhaal. En als criticus wil ik beide. Maar beide is een

schaars goed. Gebruiker, lezer en criticus botsen in mijn ziel. Hebben soms gemeenschappelijke belangen, staan dan weer als kemphanen tegenover elkaar. Ik ben als gebruiker niet geïnteresseerd in de spanningsboog, in de vertelkunst, in het adembenemende moment tussen sprong en val, maar in opzoekbare feiten en een overzichtelijke indeling. Maar ik ben onmiddellijk bereid te erkennen dat een biografie altijd meer moet zijn dan een kaartenbak, anders konden we wel een kaartenbak uitgeven.

Als lezer wil ik ter verhoging van de spanning ook nog details, verraderlijke, soms ondergeschikte details, die mij zonder dat ze daartoe zijn aangebracht meer zeggen dan het helderste exposé. Naar die details zijn schrijvers altijd op zoek. Ik geef u een voorbeeld uit het echte leven. Laatst was ik met een aantal collega's aanwezig bij een toespraak van een bewindspersoon. Ik noem geen namen. Na afloop van de instructieve middag dronken we een stevig glas en namen we en petit comité een en ander door. ‘Er was een moment tijdens de toespraak van X.’ zei een collega, ‘dat ik dacht: “nee”...”’. Ik wist meteen welk moment dat was. Het was geen zinswending, geen uitspraak, geen bewering, geen slechtgekozen woord, geen valse intonatie, het was een gebaar. Ook mij was dat ene verraderlijke gebaar opgevallen, waarmee de man voorgoed uit onze meisjesdromen verdween. Nergens zal dat detail worden geboekstaafd, tenzij mijn collega of ik erover schrijven. Ik laat u tot die tijd in het ongewisse. Ik denk overigens niet dat bedoeld bewindspersoon het ooit tot een biografie zal schoppen. Is dat wel het geval dan kan de biograaf het bedoelde gebaar bij mij op komen halen. De details die een biografie voor mij opwindend en waardevol maken zijn die zijdelingse, niet ter zake doende opmerkingen, die heel even licht werpen op een gewoonte, een eigenaardigheid in houding of uiterlijk. Wat per ongeluk gebeurt, wat dus ontsnapt aan de controle van de hoofdpersoon en misschien ook wel aan de controle van de biograaf, onttrekt zich aan de regie, aan de structuur, aan het bewuste image, en dan is het net of de klei wordt aangeblazen. Het feit dat Multatuli naar buiten loensde was voor mij van grote waarde. Het verklaarde voor een deel zijn charme. Want welke vrouw wordt niet gegrepen door vertedering, wanneer ze niet weet welk oog haar aankijkt. Ook het feit dat zijn snorharen goed geconserveerd zijn en nog steeds de oorspronkelijke rossige kleur hebben, doen mij smelten van aandoening. Dergelijke details zijn natuurlijk niet in een zaak - en personenregister op te nemen, stel u voor: ‘snor, rossig’ pagina 77, of ‘loens’, pagina 194, of ‘eten, prakken van’, pagina 44, maar ze zijn het zout in de pap.

Wie aan een biografie begint zal zonder twijfel proberen alle voetangels en klemmen te vermijden, maar een ding kan hij niet uit de weg gaan en dat is het simpele feit dat het leven dat hij beschrijft al interessant genoeg is geoordeeld om beschreven te worden. Het leven is als het ware al van tevoren naar een verhaal gaan staan. Geen biograaf zal halverwege tot de conclusie komen: ‘hm, eigenlijk dertien in een dozijn, ik kan net zo goed over mijn buurman schrijven.’ Ook al is dat zo. Het feit dat een beschreven leven als geheel betekenisvol wordt gevonden verzwaart onevenredig het gewicht van wat eigenlijk heel gewoon is en drukt elementen weg die met de beste wil van de wereld geen zinvolle plaats in de structuur kunnen vinden. Het benadrukt bijvoorbeeld in de biografie van een geleerde dat hij op school al tot bijzondere prestaties kwam, of juist niet. Want voor een geleerde is de schoolloopbaan interessant. Was hij een goede leerling dan verklaart dat zijn glorieuze toekomst,

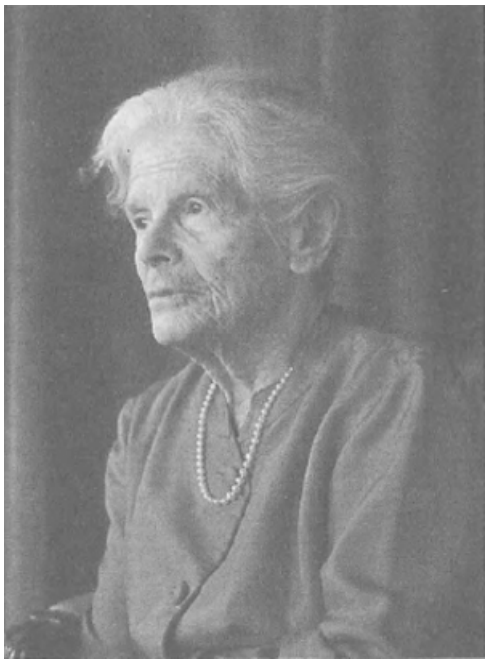
was hij een slechte leerling dan verklaart dat evenzeer zijn glorieuze toekomst, want hij verveelde zich, was eigenlijk hoogbegaafd,

en dat zijn vaak slechte leerlingen, omdat hun geest die van de leraar en de klasgenootjes ver vooruit is.. Dat hij in zijn neus peuterde verdwijnt uit de biografie, terwijl het heel wel denkbaar is dat hij tijdens dat soort borende sessies tot zijn grootste mentale prestaties kwam. Daarom doet een romanschrijver, die zich bijvoorbeeld via biografieën inleest in een bepaalde periode, er niet erg verstandig aan zijn beeld van een historisch personage alleen te laten bepalen door levensberichten. Hij moet ook terug naar de bron. Hij moet zijn eigen verhaal blazen. Hij moet weer argeloos worden. Niets weten. Liever gezegd: selectief vergeten. Ruimte scheppen. Durven. Desnoods liegen.

Toen ik begon aan *Tine of de dalen waar het leven woont*, de gefingeerde autobiografie van Everdine Douwes Dekker-van Wijnbergen was ik betrekkelijk argeloos. Ik had geen wetenschappelijke gedachten gewijd aan de problemen van biografie, van historische roman, van vie romancée. Een onbeschreven blad was ik ook weer niet, want ik had al veel exemplaren van die genres gelezen. Mijn nieuwsgierigheid won het echter glansrijk van mijn reserves. Dat is maar goed ook, want als ik het geweten had... Ik heb het verhaal al talloze malen verteld, maar het lijkt nergens beter op zijn plaats dan hier. Ik las ooit in een Duits tijdschrift de mededeling dat Elisabeth Plessen de *Ungeschriebene Memoiren* van Katja Mann had geschreven, gebaseerd op interviews met de hoogbejaarde weduwe van Thomas Mann. Waarom leken mij die memoires interessant? Omdat ik hoopte dat de blik van binnenuit details over het gezin Mann zou opleveren die in een eerbiedwaardige biografie-van-buitenaf zouden ontbreken. Bijvoorbeeld of Thomas net als andere mannen het laatste zijn sokken uittrok, of wat hij zei bij ongewenst bezoek, en hoe de kleine Klaus misschien bij de deur van zijn vaders werkkamer hunkerde, of hoe Golo tot zijn vijfde levensjaar zweeg en vervolgens in hele zinnen ging spreken. Ik noem maar wat. Die blik van binnenuit geeft een andere kijk op het genie. Het geeft een beeld van God met een kruimel in zijn baard. De grootheid wordt daarmee niet verkleind, maar zichtbaar gemaakt. Het is interessanter te weten *ondanks* welke eigenschappen grootheid werd verworven dan *dankzij* welke eigenschappen. (Dit is een lelijke zin, maar ik heb op dit moment niet beter). Nu is de debunking van Thomas Mann niet gedaan door zijn weduwe, maar onbedoeld door Mann zelf in zijn dagboeken.

Ik kan mij voorstellen dat u enigszins gepikeerd vraagt: wat moet je nou toch met die onbetekenende details, die thuishoren in schandaalbladen? Waarom die nadruk op het kleine, het onaanzienlijke? Wie daarop teveel let ontgaat de samenhang, de grootheid, de peristaltische beweging van de tijd. Daarin kan ik u niet helemaal ongelijk geven, maar ik heb almaar het idee dat de details je wakkerhouden en de proporties aanbrengen. Een berg op een foto krijgt zijn afmetingen door er een mens voor te zetten. Mijmerend over de mogelijkheden, vroeg ik mij af welke Nederlandse auteur voor de Mann-behandeling in aanmerking kon komen. Welke vrouw moest net als Katja in de schaduw leven van een veeleisend genie. En hoe had ze dat ervaren. Lang hoefde ik niet te zoeken. Multatuli lag voor de hand. Nu heeft Multatuli twee vrouwen gehad. Everdine van Wijnbergen en Mimi Hamminck Schepel. Everdine is de geschiedenis ingegaan als Tine in *Max Havelaar* en *Minnebrieven*. Ze was persoon en personage tegelijk. Geen eenvoudige opgave. Ze heeft het eerste deel van zijn leven met hem gedeeld. Ze heeft de episode Lebak meegemaakt. Ze heeft voor hem gebrek geleden. Ze heeft hem twee kinderen gegeven. En Mimi is de trouwe

compagnon van zijn laatste jaren. Ze was twintig jaar jonger dan Multatuli en heeft hem lang overleefd. Wie van de twee zou ik kiezen? Het was een beetje een aftelversje, omdat voor beide dames veel te zeg-



Katia Mann, plm. 1970

gen viel, maar ik besloot dat Tine het meest interessante gezichtspunt zou opleveren voor de Mann-behandeling. Niet alleen, omdat ik via haar een beeld kon geven van Multatuli voordat hij Multatuli werd, maar ook omdat ik door haar op de voorgrond te plaatsen wellicht een ander beeld kon geven van haar en via haar van vrouwen in de negentiende eeuw. Het beeld van Tine was enigszins vaal. Naast de sprankelende persoonlijkheid van Douwes Dekker stak ze in de literatuurgeschiedenis en in de Multatuli-documenten een beetje bleekjes en braaf af.

Het leven van Multatuli is goed gedocumenteerd. En uitgebreid becommentarieerd. Tine loopt daar zo'n beetje in mee. Het is alsof we altijd maar een kant van haar profiel zien, de kant die naar Multatuli gericht was. En maar weinigen hebben zich apart met haar ingelaten. Annette Post van Leggeloo, die de geschiedenis is ingegaan met de schampere eretitel 'De Schoondochter' schreef om haar echtgenoot, Multatuli's zoon, - een beetje een rare snijboon overigens, voorzien van zijn vaders eigenschappen, maar gespeend van talent, zodat die eigenschappen in zijn nadeel werkten - om die man dus te rechtvaardigen en zijn reputatie te zuiveren een scheldkannonade tegen Multatuli, die een slechte en liefdeloze vader was geweest en een bedrieglijk en wreed echtgenoot. In haar poging ook Tine recht te doen, maakt ze het beeld van het lijdzame slachtoffer alleen maar erger. Behalve dat ajourwerkje van de schoondochter hebben we de correspondentie tussen Tine en Stephanie Etzerodt, uitgegeven door Julius Pee, en artikelen van Josine Meijer en Hella Haasse. Daarin pas komt een glimp naar voren van een completere Tine, die op eigen benen stond.

Mijn interesse was gewekt. Ik verzamelde gegevens. Ik las de documenten vanuit Tine's perspectief. Maar ik wist nog niet welke vorm ik zou kiezen voor het verslag van mijn zoektocht naar de levende Tine. Een wetenschappelijk artikel? Nee. Te saai. Onnodig. Een biografische schets? Dat dwong me aan de buitenkant te blijven. Ik zou niets toevoegen aan het bestaande. Het zou een soort restantopruiming worden.

Multatuli's leven was al geclaimd door een aantal auteurs, dan nam ik genoegen met de kliekjes. Wat wilde ik eigenlijk? Ik wilde doen wat geen biograaf ooit kan doen: in de geest kruipen van een persoon of personage. En aangezien dat niet kan in de echte werkelijkheid wordt het automatisch een mogelijke werkelijkheid, m.a.w. fictie. Dat leek mij een plausibele redenering om te komen tot de gefingeerde autobiografie die het uiteindelijk is geworden. Uit pure nieuwsgierigheid zette ik mijn fantasie voort, mij steeds afvragend wat Tine dacht, wat ze voelde, wat ze in haar tijd kon denken en voelen.

Een vie romancée heeft iets dubbels. Ik vind de meeste iets aanstellerigs hebben. Iets ko-

kets bijna. Op het gedegenereerde af. Het waargebeurde paart met het fictieve en levert een hybride op. Een muilezel. Onvruchtbaar. Maar toen ik mijn avontuur beleefde met Tine had ik van die overwegingen geen last. Ik besloot zo dicht mogelijk bij de biografische feiten te blijven en alleen feiten van eigen vinding toe te voegen, wanneer de witte plekken in haar leven die toevoeging plausibel maakten. Dat getuigt, ondanks het nadrukkelijk fictionele kader, van een grote eerbied voor de historische werkelijkheid. Ik vond dat mijn Tine, ook al was ze heel erg mijn Tine, de historische Tine niet te schande mocht maken. Daarmee beperkte ik mijzelf ernstig, maar ik ben nog steeds van mening, dat een verder afdwalen van de werkelijkheid verraad had betekend aan mijn uitgangspunt: de historische Tine voor zover mogelijk dichtbij te brengen, als het ware uit het graf op te laten staan.

De conventie van een 'manuscript op zolder gevonden' bewees me daarbij enige dienst. In de literatuur van de negentiende eeuw was het niet ongebruikelijk dat de schrijver of een intieme vriend in een oude hutkoffer een vergeelde bundel perkament vond, waarop een ware en schokkende geschiedenis wordt beschreven. Aanvankelijk bedoeld om de authenticiteit van het vertelde te benadrukken - de eerste keer lukte de mystificatie natuurlijk - werd het meer en meer een signaal voor fictie. De lezer van mijn Tine wordt geconfronteerd met een dagboek uit 1874, alsof ik dat als schrijver kant en klaar heb gevonden. De conventie werkt: aha, dit is dus fictie, niet echt, verzonnen, bedacht. Maar dan blijkt dat er wel degelijk sprake is van een historisch personage. Is het dus fictie? Er zijn lezers geweest die mij in ernst hebben gevraagd of dat dagboek echt bestond.

De vraag is of een ander uitgangspunt een ander verhaal zou hebben opgeleverd en een andere verhouding tot de geschiedenis. Ik denk het wel. Stel ik zou de historische Tine en de moderne lezer hebben willen confronteren met de consequenties van haar vroeg-Victoriaanse onderworpenheid, dan zou ik er beter aan hebben gedaan de blik te richten op de periode in haar leven waarin zij meer en meer het veld moet ruimen voor de jongere vriendinnen van Multatuli, dan zou ik een verhaal hebben geconstrueerd binnen de historische mogelijkheden maar buiten de feiten om, bijvoorbeeld gesitueerd in Brussel tijdens een paar dagen waarin zij door de komst van Mimi of een andere geliefde van Dekker een crisis doormaakt, ruzie krijgt, inziet wat haar grenzen zijn en waarom zij niet kan zijn als de jongere vrouwen.

Als ik terugkijk vind ik dat ik redelijk geslaagd ben in mijn opzet Tine's psyche te doorgronden en een zijdelings beeld te geven van haar leven met haar persoonlijke genie, maar ik zou het nooit meer zo doen. Ik werd teveel beperkt door de wetten van de biografie, juist omdat ik mij er zo dicht tegenaan drukte. Nu zou ik zelfs niet meer een historisch persoon tot protagonist kiezen van een roman. Hij mag hoogstens nog in het decor. Ik zou de chronologie van het levensverhaal laten vallen. Het is te braaf, het weerspiegelt niet de manier waarop het menselijke geheugen werkt, het doet geen recht aan de tijdloosheid van de herinnering en de a-typische manier waarop mensen het belang van hun eigen wederwaardigheden wegen. Ik heb te braaf de biografie gevolgd, dat wil zeggen gewicht toegekend waar buitenstaanders gewicht zien. Ik zou ook afzien van de neiging tot compleetheid. Eerder zou ik nu als water in een scheur van de tijd lopen en bevriezen en het verhaal doen splijten. Zoals J.M. Coetzee doet in *The master of Petersburg*. Maar ik geef toe, dat vereist een durf waaraan ik als beginnend romanschrijver nog niet toe was.

Wat bij mij nu zou prevaleren is het verhaal boven de historische juistheid. Hoe dichter je bij de werkelijkheid blijft hoe onvergeeflijker fouten zijn. Doe je de historische werkelijkheid met opzet geweld aan, dan kan er

Tine, 1862

geen sprake zijn van fouten, dan is er sprake van een andere waarheid, om niet te zeggen: een hogere waarheid. In ieder geval een abstractere waarheid.

Is het mogelijk een biografie te schrijven volgens de wetten van fictie? Het gaat te ver om van een biograaf te vragen dat hij de feiten verandert. Hij mag ook niet een personage sprekend of denkend opvoeren, wanneer hij niet honderd procent zeker is van de woorden of de gedachten. Evenmin mag hij speculaties presenteren als feiten. Maar zou een associatieve benadering met flashbacks, wisselingen van perspectief, lokatie en stijl - ik denk aan een soort 'Erlebte Rede' bijdragen tot de elasticiteit van het genre? Nu zit er niet zoveel rek in. Thematische biografieën zijn niet erg talrijk en misschien alleen interessant bij schrijvers.

We zijn in Nederland bezig met een inhaalmanoeuvre, die ons in versneld tempo door de Angelsaksische ontwikkeling heen moet helpen. Maar veel nieuws in verteltechnisch opzicht levert dat niet op. Ik heb in mijn kast een stuk of zestig biografieën staan. En in niet een ervan wordt het verhaal achterstevoren verteld. Er worden wel eisen aan de lezer gesteld, maar die betreffen voornamelijk het op de proef stellen van zijn uithoudingsvermogen, wanneer hij een barre tocht maakt door uiteenzettingen van noodzakelijke maar slaapverwekkende aard. Een diepgravende analyse van de wetenschappelijke of politieke inzichten van de hoofdpersoon is vaak niet eens voor kenners interessant, laat staan voor geïnteresseerde leken. Volledigheid is een andere valkuil voor biografen.

Een biograaf mag denken dat juist zijn volledigheid hem onderscheidt van een romanschrijver, maar dat is een illusie. Een romanschrijver kan veel vollediger zijn dan een biograaf. Maar hij wil het niet. Omdat volledigheid niet interessant is. Wie een interessante biografie wil schrijven moet met behoud van zijn kaartenbak toch opschuiven in de richting van de roman. Hij is al halverwege. De illusie dat alles gevonden kan worden moet al spoedig worden opgegeven. De illusie dat je alles wat je vindt moet vertellen, eveneens. De Unbestimmtheitsstellen die in een roman van

constituerend belang worden geacht, zijn in een biografie van nature aanwezig. Selectie is denk ik een grondregel zowel voor de biografie als voor de roman. Interpretatie: wij kunnen geen van allen zonder. Concentratie van het gewicht van een heel leven binnen het betrekkelijk summiere kader van een boek eist een uiterste beheersing van verteltechniek en stijl.

Er is niet zoveel verschil tussen u en mij. Wij doen hetzelfde werk. Wat is het vertellen van een verhaal: het aanbrengen van een hiërarchie in de feiten, of die nu zelf bedacht of gevonden zijn. U heeft minder recht op het gebruik van de directe rede en het weergave van gedachten zonder spoor van bewijs dat zulks in de echte werkelijk-

heid heeft plaatsgevonden, maar daar staat tegenover dat u niets hoeft te bedenken, geen plot, geen karakters, geen scenes, geen pakkend slot. Ik mag mijn fantasie laten gaan, maar het blijft verbeelding, caprice. De authentieke, echte werkelijkheid, het waargebeurde, dat wat ons meer dan iets anders schokt en ontroert, en waarin gebeurtenissen plaatsvinden waarmee geen romanschrijver wegkomt, die is van u.

Schrijf alsof u hem zelf heeft bedacht.

Nelleke Noordervliet is auteur. Zij studeerde Nederlands, literatuurwetenschappen en theaterwetenschappen in Leiden en Utrecht.

Een biografie van God
In meervoudig perspectief
Ellen van Wolde

Vooraf

Mijn naam is God. Er is veel over mij geschreven, nog meer in mijn naam gevloekt en vervloekt. Veel aangename dingen, vooral wanneer ze betrekking hebben op lichaam en sexualiteit, zijn in mijn naam verboden. Er zijn vele boeken over mij geschreven, onlangs beschreef iemand, een Britse mevrouw geloof ik, mijn geschiedenis. Alle godsdiensten tonen, zo blijkt uit dat boek, een eigen gezicht van mij. Het blijkt dat mijn gezicht erg veel lijkt op dat van die mensen die over mij schrijven. Een andere schrijver, een Italiaanse man als ik mij niet vergis, heeft enkele jaren geleden een autobiografie van mij geschreven. Waarmee hij zichzelf tot God maakte, als autobiograaf dan. Maar aangezien God al enige tijd dood is, is dit de eerste maal in de geschiedenis dat een autobiograaf schreef over zijn eigen dood. Toch heb ik de indruk dat ik de laatste tijd, in Nederland in elk geval, weer een beetje uit de dood aan het herrijzen ben. U weet dat me dat eerder is overkomen, ik heb dus enige ervaring. Nu ik weer onder de levendend kom, zou ik het op prijs stellen wanneer u kennis zou nemen van één goede biografie die er van mij bestaat (daarmee wil ik niet zeggen dat er geen andere goede biografieën van mij bestaan). Het is een kunstwerk van de eerste orde, echt antiek, met de hand gemaakt, en van mond tot mond door verteld. Eigenlijk is het niet één biografie, maar een hele collectie biografieën. Allemaal over mij, want ik ben onuitputtelijk.

Mijn biografen wisten dat. Elk van hen heeft de bronnen nagespeurd, bijeengezet, gereconstrueerd, selecties gemaakt en een visie op mij gepresenteerd. Het ene boek presenteert mij als schepper, het andere als verbondssluiter, weer een ander boek beschrijft mij als bevrijder uit de slavernij en zelfs als een oorlogsvoerder. Zelf vind ik het ene beeld geslaagder dan het andere, maar tezamen tonen ze aan dat ik niet samenval met wat vanuit één gezichtspunt te zien is. Want, zo moet u weten, ik lijk wel wat op een diamant. De vele facetten daarvan vormen tezamen één steen en afhankelijk van hoe het licht valt, licht het ene facet of het andere facet van mij op. Het is aan de biografen licht op mij te werpen. Ik ben zelf weerbarstig, hard, bikkelhard, maar soms weerkaats ik het licht dat op mij geworpen is. Dan toon ik mijn kijkers een oogverblindende schittering. Maar weinigen hebben het geduld van een diamantslijper, het uithoudingsvermogen van een biograaf; gelukkig zijn er wel wat meer mensen die de aandacht kunnen opbrengen voor het lezen van mijn biografieën. Het zijn dan ook prachtige verhalen.

U zult het wel doorhebben over welke collectie biografieën ik het hier hebben. Ze noemen deze collectie meestal 'de boeken', biblia of bijbel. Zeg nou niet, hé gut, de bijbel. Wacht maar af. Luister mee naar de verhalen. Kijk mee naar mijn gezichten of de visies op mij die gepresenteerd worden. En geniet mee met de biografen.

Genesis 1

De eerste visie op God wordt ons gepresenteerd in het scheppingsverhaal in Genesis 1. Vanuit een panoramische blik overziet de biograaf de hele kosmos en toont de lezer het allereerste begin. In dit verhaal wordt zoals in elk verhaal een begin in de tijd gecreëerd. Op dit begin volgt een ordening van de tijd van dit beginpunt naar het eindpunt toe, zodat een samenhangende werkelijkheid tot leven wordt gebracht. De wereld

van de verhalende tekst die zo ontstaat, is opgebouwd uit een reeks handelingen en situaties die op een coherente en logische manier met elkaar verbonden zijn. Waar in het geleefde leven chaos en onoverzichtelijkheid troef zijn, brengt het levensverhaal een bepaalde lijn aan. Inspirerende verhalen of 'ware' biografieën zijn dan ook niet inspirerend of waar omdat ze precies zo gebeurd zijn; het leven is immers geen verhaal, en bevat geen strakke lijn van gebeurtenissen. Maar juist doordat het verhaal een context verschaft en de gebeurtenissen in een samenhang van begin tot eind zet, krijgen deze zin.

De samenhang van het levensverhaal van God als schepper wordt in Genesis 1 aangebracht door een overzichtelijke samenhang tussen begin en einde. De eerste regel laat zien dat er een begin wordt gemaakt, want het opent met '*beresjief*'. Dit woord wordt meestal vertaald met 'in het begin', ofschoon er geen bepaald lidwoord in het Hebreeuws staat en het dus eigenlijk met 'in een begin' vertaald zou moeten worden. Van 'het' begin kan men slechts spreken wanneer er al 'tijd' is, maar hier ontstaat het fenomeen 'tijd'. Schepping gebeurt niet op een moment in de tijd, maar de tijd wordt met de wereld geschapen.

1,1 In een begin schiep God de hemel en de aarde.

De tijdsaanduiding wordt gevolgd door de handeling van 'scheppen', het onderwerp van handelen 'God' en het lijdend voorwerp 'de hemel en de aarde'. Dit vers geeft aan wat in de rest van het verhaal volgen zal. Hier vindt de schepping nog niet plaats; dit blijkt uit het feit dat God in vers 6 pas de hemel daadwerkelijk maakt, en in vers 9 de aarde te voorschijn laat komen. Gen 1,1 is een soort titel die beschrijft wat komen gaat.

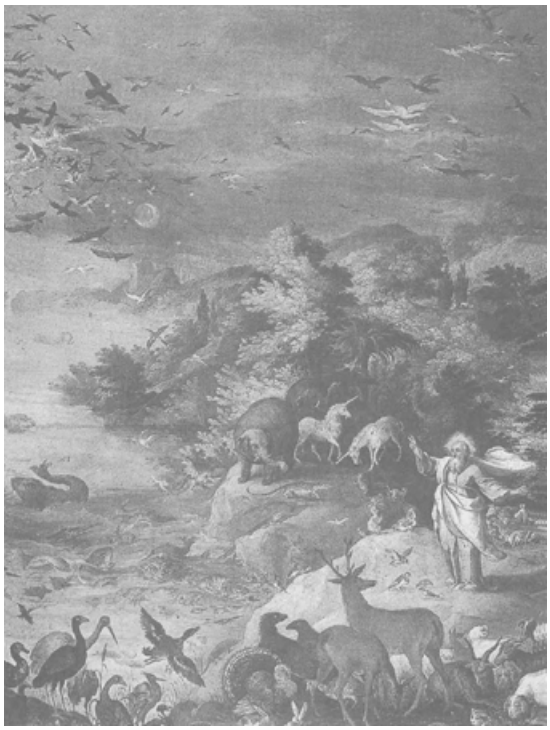
Aan het einde wordt samengevat wat er gebeurd is:

2,4a Deze zijn de verwekkingen van de hemel en de aarde in hun geschapen worden

Dit is het verhaal van hoe de hemel en de aarde geschapen zijn; het gaat hier dus niet zozeer over de schepping van de mens, of over die van de planten, maar over het ontstaan van het grote geheel. Alle onderdelen worden beschreven in hun onderlinge samenhang. En hoe lezen veel mensen dit verhaal? Dat het hierin draait om de mens. Deze mens is de kroon van de schepping: hij/zij wordt toch immers als laatste wezen gemaakt en is dus de climax van het voorafgaande. Lest best, heet het. Wonderlijk genoeg leest men dit anders in het volgende verhaal, het paradijsverhaal, wanneer daar de vrouw als laatste wordt gemaakt. Daar heet het 'lest slechtst'. Zo leest de lezer zijn eigen opvattingen terug.

God wordt in dit verhaal beschreven als de grote schepper. Hij schept door te spreken. Hier is nog duidelijk geloof in de macht van het woord. Door de woorden van God komt alles tot leven: 'Er zij licht', 'Er zij een uitspansel tussen wateren' en 'Er zijn lichten aan het uitspansel'. Vormen van 'zijn' die God uitspreekt maakt dat

direct het licht, het uitspansel en de hemellichamen er zijn. Voortbrengen van planten door de aarde, of voortplanten van dieren en mensen regelt hij door te spreken in gebiedende of aansporende wijzen: ‘dat de aarde groen gewas voortbrenge’, ‘weest vruchtbaar en wordt talrijke en vult de aarde’ (tegen de dieren en tegen de mens). Hoewel de biograaf hier het verhaal vertelt en dus ook aan het personage God het woord geeft, laat hij tevens zien dat hij niet over de dingen en wezens kan spreken vóórdat God sprak. Pas nadat God zei: ‘er zij licht’, neemt de verteller het woord licht in de mond: ‘En er was licht’. In die zin is een scheppingsverhaal een bijzonder verhaal: haar functie is gebaseerd op de overschrijding van de grens tussen fictionele en reële wereld. De tekst functioneert zo dat God niet alleen een personage is dat is opgesloten in de wereld van de tekst, maar zijn



God schept op de vijfde dag de dieren (collectie Palazzo Doria-Pamphili, Rome)

woorden zijn performatieve taaldaden die constitutief zijn voor de buitentekstuele wereld. De verteller is degene die hier slechts bevestigt, bekrachtigt of evalueert wat ervoor in Gods spreken daadwerkelijk plaats vond. Zoals elke biograaf in zekere zin de materie aangereikt krijgt van de beschreven figuur, voorzover het geleefde leven het materiaal vormt waarmee de biograaf moet werken, zo blijkt de beschrijving in Genesis 1 nog een stap verder te gaan. Hierin krijgt namelijk de auteur zelfs de woorden aangereikt door de hoofdfiguur God. Tegelijkertijd is God een personage dat gepresenteerd wordt door de verteller.

De verhouding tussen biograaf en beschreven persoon is in Genesis 1 een zeer bijzondere. Want niet alleen krijgt de verteller de materie en de woorden van zijn personage, maar ook de andere personages (zoals zon, maan, zeedieren, vogels en mens) zijn gemaakt door de woorden van God, ofschoon hij binnen het verhaal een personage is evenals zij. De verteller kan pas over deze andere personages vertellen en kan hen in ingebedde directe redes laten spreken nadat God hen heeft geschapen. Hier is dus de relatie tussen biografie en werkelijkheid op scherp gezet. Alle gegevens die gelden voor de biografie gelden hier ook: het leven en handelen van de beschreven persoon maakt het werk van de biograaf mogelijk, maar de biograaf bepaalt door zijn of haar selectie, ordening en visie hoe die geschiedenis wordt uitgedrukt. Als extra dimensie is toegevoegd dat niet alleen de woorden die de biograaf gebruikt ontleend zijn aan de persoon in kwestie en de personages gemaakt zijn door de hoofdfiguur, maar die personages tevens deel uitmaken van de werkelijkheid van de biograaf. Alle problemen die voorkomen bij geschiedschrijving en biografische geschiedschrijving of historische biografie, keren bij bijbelstudie op de een of andere manier versterkt terug.

Daar komt nog een andere factor bij. Stel ik lees een biografie over Vasalis. Tot dan toe had ik een beeld van haar op basis van haar poëzie. Wat ik later in de biografie over haar leven te weten kom, maakt dat het dichterbeeld en de historische figuur op elkaar gaan inwerken. Werk en persoon gaan elkaar overlappen. Een goede biografie heeft dus twee effecten: het leven van de beschrevene treedt naar voren als metafoor van het werk en het werk verschijnt als metafoor van het leven. De hoofdfiguur wordt niet geschapen uit de feiten van het leven, maar zij verdwijnt in haar gedichten. Omdat in de biografie vanuit een centraal gezichtspunt verbanden worden gelegd, het leven wordt geordend en de feiten hun samenhangende betekenis krijgen, worden de gedichten van Vasalis niet de bron maar het produkt van de betekenis die de biografie geeft.

Hetzelfde doet zich voor in de bijbel. De biografie van God in Genesis 1 geeft betekenis aan en een samenhangende visie op God. Los van dit verhaal is hij niet te pakken: de tekst bedekt de hoofdfiguur. Maar de hoofdfiguur wordt in die tekst erkend als degene die aan al die ordening ontglipt: haar voorafgaat, er boven uit stijgt, aan de verteller het woord geeft, de biograaf tot leven heeft gebracht. Zo presenteert Genesis 1 de metafoor van God en daardoor krijgt God een bepaald gezicht als transcendente schepper die aan het begin staat van alles en aan alles zowel een beginpunt als samenhang geeft. Tegelijkertijd verdwijnt God achter het verhaal. Hij wordt zozeer het produkt van het verhaal dat hij er niet meer los van te denken is.

Dat is eveneens het geval in het tweede verhaal in de bijbel, het paradijsverhaal, waarin ‘de boom van de kennis’ een centrale plaats inneemt.

Het paradijsverhaal (Gen 2-3)

2,4b Op de dag dat JHWH God aarde en hemel maakte.
2,5a was al het gewas van het veld nog niet op de aarde en was al het kruid van het veld nog niet ontsproten, want JHWH

God had het niet laten regenen op de aarde.
2,5b De mens was er nog niet om de aarde te bewerken.
2,6 En een vloed steeg op uit de aarde en bevochtigde de hele oppervlakte van de aarde.

Het paradijsverhaal begint, net als het scheppingsverhaal in Gen 1, met een aanduiding van de tijd. Dit keer is het geen begin in de tijd, maar één moment wordt uit het net beschreven scheppingsproces gelicht en nader toegelicht. Het is enigszins te vergelijken met een foto waarvan een bepaald onderdeel is uitvergroot: Gen 1 is dan de hele foto van de kosmos, en Gen 2-3 licht een klein stukje eruit en vergroot dat. De biograaf laat in de eerste regels meteen zien waarop de lens is ingesteld, namelijk op de aarde... aarde... aarde, en op de mens op die aarde. De hemel komt na de openingszin zelfs niet meer voor, alles draait om de aarde in relatie tot de mens. In eerste instantie wordt hun verhouding vooral gekenmerkt door 'nog niet': de aarde heeft nog geen gewas en de mens is er nog niet om de aarde te bewerken.

Dan begint het verhaal zelf. De opening is meteen een hoogtepunt: God maakt de mens van stof uit de aarde, *adam* uit *adama*. Hij blaast de mens adem in de neus en deze wordt een levend wezen. Nu alleen nog deze mens op de aarde plaatsen om haar te bewerken en het verhaal zou af zijn. De gebeurtenissen nemen echter een andere wending. God plant een tuin in Eden in het oosten en zet de mens die hij gevormd heeft in die tuin. En hij laat bomen uit de aarde in de tuin opschieten: bomen, mooi om te zien en goed om van te eten. De tuin in Eden maakt deel uit van de aarde, maar onderscheidt zich van de rest van de te cultiveren aarde door haar planten en bevloeiing. Terwijl de aarde buiten de tuin wordt bevochtigd door een onbepaalde watervloed, wordt de tuin zelf bevloeid door een rivier. Deze is zo rijk voorzien van water dat, net buiten Eden, alle grote rivieren van de toenmalig bekende wereld er uit voortkomen: de Pison, de Gichon, de Tigris en de Eufraat. Om te laten zien hoe weldadig de situatie daar is, schildert de verteller uitgebreid de rijkdom en overvloed van de landen waar deze vier hoofdrivieren omheen stromen. Vlak voor en na deze schildering van landen en rivieren, twee keer dus, meldt de verteller dat God de mens neemt en hem in de tuin plaatst 'om haar te bewerken en te bewaken'; het woord 'haar' slaat hierbij terug op de aardbodem in de tuin.

De situatie is perfekt en af: in de tuin is alles wat de mens begeert en is alles wat de grond begeert. Voor de mens is het een lusthof om van te genieten, voor de aarde is er water in overvloed en een mens die haar bewerkt en bewaakt. Een eeuwigdurend geluk lijkt hier te bestaan, een paradijs op aarde. Alles zou zo kunnen blijven, ware het niet dat God zelf het anders had bedacht. In een situatie die gekenmerkt wordt door louter schoonheid en genot, zet hij twee bomen in het midden van de tuin, de boom van de kennis van goed en slecht en de boom van het leven. Niemand had erom gevraagd, niemand zou op het idee gekomen zijn. En God vaardigt een verbod uit om te eten van de boom van de kennis. Door dit te doen introduceert hij in een situatie die door louter goedheid gekenmerkt was voor het eerst een negatief aspekt. Hij zet ook een sanctie op de overtreding van dit verbod. Degene die ervan eet, zal sterven. Maar de mens die God gemaakt heeft en die dus nog maar net het leven ontdekt heeft, weet nog niet wat sterven is. In een situatie die gekenmerkt wordt door schepping en leven introduceert God zelf de mogelijkheid van de dood. Het is

bevreemdend, onbegrijpelijk ook. Waarom die boom daar neergezet, waarom het verbod uitgevaardigd, waarom de dood gecreëerd?

Nog een gebrek ontwaart God in de tuin. Het is niet goed, zegt hij, dat de mens alleen is. Het is een opvallende uitspraak, want tot

nu toe kennen we God vanuit Gen 1 alleen nog maar als iemand die zegt dat het goed of zeer goed is. God heeft alles zelf gemaakt en zegt dat iets ontbreekt aan datgene wat hij gemaakt heeft: de mens heeft een gelijkwaardige hulp nodig. En God maakt eerst de dieren, maar hij vindt voor de mens geen deelgenoot of gelijkwaardige partner. Uit de rib of zijde van de mens maakt God een vrouw, en die past zowaar als partner. Ze zijn blij met elkaar, man en vrouw. Er is een nieuwe rust opgetreden in de tuin: twee mensen, in een tuin met mooie bomen en dieren, maar met één boom die precies in het midden staat, waarvan het de mens net verboden is om te eten.

Een nieuwe fase begint op het moment dat de slang zijn mond open doet. Het is opvallend dat er uitdrukkelijk bij staat dat de slang het slimste dier is dat God gemaakt heeft. De slang is zo slim juist de aandacht te vestigen op de verboden boom. Door zijn vragen opent de slang de ogen van de vrouw voor deze boom. En zij ziet dat de verboden boom goed is om van te eten, begeerlijk voor de ogen, en begerenswaardig om inzicht te krijgen. En zij eet ervan, en haar man eet ervan, en het gevolg is dat zij bemerken dat zij naakt zijn. Dat realiseerden zij zich blijkbaar voorheen nog niet. Dan moet dat dus een direkt gevolg zijn van het eten van de boom van de kennis. Maar God komt erachter en hij vraagt: ‘Hebben jullie soms gegeten van de boom waarvan ik jullie verboden heb te eten?’ Eerst verschuilen ze zich achter een vijgeblad, het grootste blad dat zij kunnen vinden, en daarna verschuilt de een zich achter de ander en de ander achter de een. Maar het helpt niet echt. God ontdekt hen en reageert op de overtreding. Hij konfronteert hen niet direkt met de dood, zoals in eerste instantie gedacht, maar met een soort dood op krediet. De vrouw krijgt bovendien pijnlijke bevallingen aangekondigd en een even pijnlijke heerschappij van haar man. En de mens moet gaan ploeteren op de aarde.

Oude gravure van Adam en Eva, vlak voor de zondeval

De mens moet weg uit de tuin. Dit wordt als volgt beschreven:

3,23 JHWH God zond hem uit de tuin van Eden om de aarde te bewerken waaruit hij genomen was.
3,24 Hij verjoeg de mens en plaatste in het oosten voor de tuin van Eden de cherubs en het vlammend zwaard dat zich heen en weer wendt om de weg naar de boom van het leven te bewaken.

Gestraft voor de overtreding van het verbod, wordt de mens uit de tuin verjaagd.

Deze tuin is ontoegankelijk geworden en wordt vanaf nu bewaakt door cherubs, een soort bewakingsdienst van engelen, en door een vlammend en wentelend zwaard. Niemand kan er nog in. Het verhaal sluit af met het thema waarmee het begon: de aarde (buiten de tuin) die eerst geen mens had om haar te bewerken, krijgt nu de mens als bewerker en kan vanaf dat moment planten gaan voortbrengen.

Gen 2-3 is een tuinverhaal met een duidelijk onderscheiden kader waarin niet de tuin, maar de relatie tussen mens en aarde centraal staat. Het raamwerk geeft aan dat het vanuit de aarde gezien noodzakelijk is dat er mensen komen die haar bewerken opdat zij planten kan voortbrengen. Vanuit de aarde gezien is het dus positief dat de mens uit de tuin verjaagd wordt, voor de mens zelf minder. De gelijkenis tussen de woorden, *adam* en *adama* beide woorden van de stam *adam* 'rood zijn', had de band en betrokkenheid al duidelijk kunnen maken. De aarde is (in Palestina) rood, en het levensbeginsel van de mens wordt geacht in het bloed (*dam*) te zitten, vandaar dat het rode bloed als het meest kenmerkende van de mens wordt beschouwd. Mens en aarde lijken op elkaar, zijn gebonden aan elkaar: de mens is 'een aard-wezen' en de aarde is mens-afhankelijk. Bovendien is deze mens gemaakt van stof van de aarde, en keert hij/zij uiteindelijk terug naar de aarde. Oorsprong en einde, naam en toenaam, alles bindt de mens aan de aarde: alle dagen van het leven zal de mens de aarde moeten bewerken om de aarde vrucht te laten dragen.

De boom van de kennis

Binnen dit mens-aarde kader speelt zich het tuinverhaal af. Alle aandacht is hier altijd naar uitgegaan. Als we naar de onderdelen van dit verhaal kijken, zien we hoe op elk niveau die dubbele lijn zich vertaalt in een zekere dubbelzinnigheid of ambiguïteit. De tuin in Eden is nog maar net geplant; God heeft er bomen laten opschieten en een rivier bevloeit alles rijkelijk. Dan wordt de mens in de tuin geplaatst, want voor hem zijn de bomen er neergezet. Voor wie anders geldt dat de bomen mooi zijn om te zien en goed om van te eten? Zeker, de wormen zullen er ook van houden, maar die zijn er nog niet. Zelfs de slang is er nog niet. Alleen één mens. Voor die ene mens worden er twee bomen in het midden van de tuin gezet: de boom van het leven en de boom van de kennis van goed en slecht. Van de boom van de kennis verbiedt God de mens te eten, de boom van het leven verbiedt hij niet. Of de mens ook daadwerkelijk van deze boom van het leven gegeten heeft, vertelt het verhaal niet.

De boom van de kennis van goed en slecht. Het woord voor kennen dat hier gebruikt wordt, *jada*, geeft zowel een theoretisch als een praktisch en existentieel kennen aan: het is kennis gebaseerd op ervaring. Waarneming en ervaring leiden tot kennis, tot onderscheid kunnen maken en op grond daarvan kunnen handelen. Dit kennen betreft zowel voorwerpen als personen: het kan kennen of begrijpen betekenen en evenzeer bekend zijn met iemand of iemand seksueel kennen ('bekennen'). 'Goed en kwaad' zijn in de christelijke traditie ethische termen, maar in de Hebreeuwse bijbel representeren 'goed' en 'slecht' in deze samenstelling de twee polen van een geheel (zoals in het Nederlands 'van top tot teen' staat voor 'het hele lichaam'). 'Goed en slecht' staan dus voor 'alles', en daarvan maakt ethische kennis zeker deel

uit. ‘Kennis van goed en slecht’ verwijst dus naar een algemeen onderscheidingsvermogen: een bewustzijn van de dingen, van goed tot slecht; een kennis die betrekking heeft op het hele gebied, zowel van personen als objekten. Tweemaal elders in de Hebreeuwse bijbel komt deze samenstelling ‘kennis van goed en slecht’ voor, namelijk in 2 Sam 19,36 waar een oude man zegt: ‘Ik ben thans tachtig jaar; zou ik dan nog iets kunnen onderscheiden tussen goed en slecht? Zou uw

knecht nog kunnen proeven wat hij eet of drinkt?'. Hier gaat het dus om iemands wiens onderscheidingsvermogen vanwege zijn hoge leeftijd is afgenomen. In Deut 1,39 gaat het over kleine kinderen 'die op dit moment nog geen kennis hebben van goed en slecht'; het betreft kinderen die nog niet tot de jaren des onderscheids zijn gekomen. In de Qumran-rol 1QSa 1,6-18 wordt de volwassen leeftijd (twintig jaar) aangeduid met 'wanneer iemand goed en slecht kent'. De konklusie luidt dan ook dat 'kennis van goed en slecht' verwijst naar het algemene onderscheidingsvermogen dat men krijgt wanneer men volwassen wordt en dat men soms bij hoge leeftijd kan verliezen; het is een kennis of bewustzijn van alles, van goed tot slecht.

De vrouw en de man eten van deze boom en het directe gevolg is dat 'de ogen van hen beiden geopend worden en zij weten dat zij naakt zijn'. Er staat niet dat zij 'zien' dat zij naakt zijn, maar dat zij 'weten' (*jada*) dat zij naakt zijn. Zij worden zich ervan bewust. Meteen daarna is God degene die het als eerste heeft over 'kinderen voortbrengen'. Het is alsof God steeds vooruit loopt op de dingen die komen gaan; hij gaat ervan uit dat het verworven onderscheidingsvermogen ook een seksueel bewustzijn met zich meebrengt en daarmee ook het vermogen om kinderen te krijgen. De mens had het misschien zelf nog niet door, maar met het eten van de boom van de kennis van goed en slecht hebben de vrouw en de man een algemeen onderscheidingsvermogen verworven waarvan seksuele kennis deel uitmaakt.

Een ander gevolg van het eten van de boom van de kennis is, dat de mens uit de tuin wordt verjaagd. Vanaf nu moet hij/zij de aarde buiten de tuin gaan bewerken. In tegenstelling tot de tuin waar de mens weinig werk beloond zag met veel planten en bomen, zal op de aarde buiten de tuin het vele gezwoeg weinig gewas opleveren. Zo nauw is de mens met de aarde verbonden, dat de

'Verdrijving van Adam en Eva uit het aards paradijs' (fresco van Masaccio in de Santa Maria del Carmine, Florence)

overtreding van de mens gevolgen blijkt te hebben voor de aarde zelf: de aarde wordt vervloekt en brengt doornen en distels voort. En de mens moet hard werken om nog een redelijke hoeveelheid voedsel van de aarde te halen.

Na dit alles en helemaal aan het einde van het verhaal, verbiedt God de mens alsnog van de boom van het leven te eten. Want, zo zegt hij, degene die daarvan eet, leeft tot in

eeuwigheid. En dan wordt ineens de samenhang van de twee bomen duidelijk. De boom van de kennis staat voor het onderscheidingsvermogen, met het seksuele bewustzijn als één van de exponenten ervan. De boom van het leven representeert daarentegen het eeuwige leven; het staat voor het leven zonder de dood. Van beide bomen tegelijk eten zou betekenen dat de mens zowel het vermogen zou hebben om kinderen te krijgen als om eeuwig te blijven voortleven. Dat zou een beetje teveel van het goede zijn en de aarde zou overbevolkt raken. Vandaar dat op het moment dat de mens van de boom van de kennis eet, de boom van het eeuwige leven verboden wordt. De weg naar de boom van het eeuwige leven is nu voorgoed versperd door cherubs en een vlammend en wentelend zwaard.

Afsluitend kan gekonkludeerd worden dat de ambiguïteit in het verhaal van Gen 2-3 voor een groot deel wordt veroorzaakt door Gods gebod niet van de boom van de kennis te eten. God zet een boom in het midden van de tuin die staat voor het onderscheidingsvermogen en verbiedt tegelijkertijd ervan te eten. Je kunt redeneren dat kennis of bewustwording niet iets is dat je zomaar krijgt, maar dat je moet verwerven. Het komt voort uit een zekere groei en verlangen naar inzicht en het vereist een bepaalde autonomie. Eenmaal verworven, is het onderscheidingsvermogen niet meer af te leggen. Je kunt bijvoorbeeld niet doen of je niet gezien heb dat er mannen en vrouwen zijn. Maar hoe negatief het verhaal het verwerven van die kennis ook afschildert, het laat tevens zien dat deze kennis de voorwaarden schept voor een leven buiten de tuin. Zonder het onderscheidingsvermogen dat onder meer de basis vormt voor het voortplantingsvermogen, zou de mens zich niet op de aarde kunnen handhaven. Dus enerzijds heeft de mens in de ogen van God deze kennis nodig voor een langdurige bewerking van de aarde, anderzijds lijkt hij dit te willen voorkomen vanwege de pijn en ellende die ermee gepaard gaan. Want pijn en moeite, ellende en smart, zwoegen en ploeteren zijn de negatieve kanten van de verworven kennis. Kennis is niet alleen het bewustzijn van de kontinuïteit van het bestaan, maar is evenzeer het erkennen van de diskontinuïteit ervan: er blijken verschillen te zijn die problemen met zich mee kunnen brengen. Het teloorgaan van het niet-weten wordt hier voorgesteld als een verlies en dat is het in zekere zin ook. Het is het verlies van eenheid en enkelvoudigheid. Veelheid en komplexiteit komen er voor in de plaats. Tegelijkertijd is hetgeen de mens verliest, een winstpunt voor de aarde. Het verhaal zelf creëert hiertussen een spanning door de verliespunten van de mens tegen de winstpunten van de aarde uit te spelen. Is hier geen sprake van ‘de ondraaglijke ambiguïteit van het bestaan’ in de tuin van Eden?

Biografieën en bomen

De boom van het leven en de boom van de kennis staan beide in dit verhaal. Zij representeren de twee kanten die de biografie kenmerkt. De boom van het leven vertegenwoordigt het leven zonder meer: deze verwijst naar het ongeordende leven, het leven dat geleefd wordt, het leven zonder orde en stuctuur, en zonder einde. Het staat voor het leven waar je nog midden in zit zonder enig overzicht, want overzicht vereist een bepaalde afronding. Daarnaast is er de boom van de kennis. Deze staat voor het onderscheiden en selecteren: sommige delen van het geleefde leven heten

‘goed’ en andere ‘slecht’ te zijn. Er ontstaat differentiatie door middel van duiding of betekenisgeving achteraf.

De biografie heeft met beide bomen te maken. Er kan geen biografie zijn zonder *bios*, zonder het leven dat terwijl het geleefd wordt nog chaotisch en onoverzichtelijk is. Het betreft het leven dat bestaat voordat het beschreven wordt, dat niet wordt begrensd door ordening of betekenisgeving. Tegelij-

kertijd wordt in de biografie slechts toegang tot dat leven verkregen, wanneer er een biograaf is die het geleefde leven ordent en er een verhaal van maakt (beschrijft, *grafein*). Dat verhaal bevat een begin en een einde, beschrijft samenhang en ontwikkeling, en laat zien dat zonder de vruchten van de boom van de kennis, betekenisloosheid ons deel is.

In de bijbelse biografieën worden visies op het leven van God met mensen gepresenteerd. Het is echter opvallend dat waar men bij gewone biografieën erkent dat het geleefde leven voorafgaat aan de biografie (ook al vormt de beschrijving voorwaarde om toegang te krijgen tot dat leven), men vaak bij een biografie van God de neiging heeft te reduceren tot de beschrijving of de beeldvorming (*grafein*). Uitspraken als 'Fascinerend, zeg, dat mensen zo'n voorstelling van God gemaakt hebben!' en 'Interessant vind ik de bijbel als cultureel fenomeen; het is wel achterhaald natuurlijk, maar je moet er kennis van nemen, want het heeft veel invloed gehad op de cultuurgeschiedenis van het Westen.' zijn vanzelfsprekend in onze tijd. Toch denk ik dat deze uitspraken tekort doen aan de geschriften van de mensen die de bijbel geschreven hebben. Voor die mensen was het geen fictie. Zij hadden de intentie iets over God te zeggen. Tevens zou de lezer onrecht doen aan de beschreven hoofdfiguur (God), wanneer hij/zij deze tot het gepresenteerde beeld zou reduceren. De schrijvers van de bijbelse geschriften zaten met het probleem hoe zij een onderscheid konden maken tussen hun beeld van God en 'God', tussen de *bios* van de geleefde persoon en de biografie. In Genesis 1-3 hebben ze dit op een verhelderende wijze uitgedrukt. Het scheppingsverhaal in Gen 1 laat God zien als een schepper die voorafgaat

God actief als schepper van zon en maan (fragment schilderingen plafond Sixtijnse kapel te Rome door Michelangelo)

aan de schepping, er boven staat en alles tot leven brengt. Deze God wordt ELOHIM genoemd. De mens wordt geschapen om het beeld van ELOHIM te zijn in een wereld waar God zelf als transcendente schepper niet aanwezig kan zijn. Als beeld van God moeten de mensen daarom die schepping behouden en voortzetten. De naam ELOHIM toont het primaat van God als degene die buiten de mens staat en nooit tot een beeld van de mens gereduceerd kan worden. In de Joodse traditie zegt men dan ook: het gaat er niet om wat mensen met God doen en van God willen, maar om wat God met de mensen doet en van hen wil. De tekst geeft aan dat het startpunt bij ELOHIM ligt die er is voordat mensen een relatie met hem aangaan en voordat hij een relatie met de mensen aangaat.

In het paradijsverhaal in Gen 2-3, wordt aan deze ELOHIM de naam JHWH toegevoegd om een andere dimensie van God naar voren te brengen. Het woord JHWH is feitelijk een vorm (derde persoon mannelijk enkelvoud) van het werkwoord *haja*, 'worden' of 'zijn', en is te vertalen met: 'hij is' of 'hij wordt'. Deze benaming en het verhaal laten God zien in zijn betrokkenheid bij het zijn en worden van de schepping, bij de aarde en de bewoners van die aarde. Het 'zijn' van JHWH hangt samen met het 'worden' van de schepping. Als één godsnaam geeft JHWH ELOHIM tegelijk de transcendente en immanente dimensie van God aan: God als schepper die hemel en aarde gemaakt heeft en buiten die schepping staat èn God als degene die is en wordt in de geschiedenis van de aarde en de schepselen op de aarde. Later heet God die in kontakt treedt met de mens en de schepselen JHWH of de relationele God, en heet de Godheid, de God in zich, ELOHIM of de transcendente God.

Afhankelijk van de hoek waaronder God wordt belicht, zien we als lezers een bepaald aspekt van deze God. Het zijn nooit komplete beelden die het wezen van God grijpbaar of kenbaar maken. De godsnamen zijn veeleer een soort vensters waardoor we kijken en die schrijver en lezers de mogelijkheid bieden het onvoorstelbare voorstelbaar te maken. De verhalen en namen zijn de gezichten van God waarmee mensen in kontakt treden. Een herkenbaar gezicht van God wordt weergegeven door de naam JHWH. Tegelijkertijd geeft de naam ELOHIM aan dat God door de naam JHWH niet uitputtend kan worden beschreven. Erachter zit de godheid als een niet te grijpen entiteit, ELOHIM, die niet in relationele (en dus ook deels door de mens bepaalde) termen te denken is. Zo blijkt dat het beeld en de naam de uitgebeelde niet uitput. Namen zijn vensters, maar het benoemde ontglipt. Het omgekeerde geldt eveneens: de vensters, biografieën en beelden worden opgevat als de enige toegang tot de uitgedrukte persoon. De teksten gaan de figuur in kwestie bedekken en God troont op de woorden van mensen. Maar zoals de biografie bestaat bij de gratie van een geleefd leven, zo bestaat de bijbelse biografie bij de gratie van de overtuiging van de auteurs dat God iemand in zichzelf *is* én dat hij iemand is die voor de mensen *wordt* op het moment dat hij in menselijk woorden en daden present wordt gesteld.

Ellen van Wolde is hoogleraar Oude Testament en Hebreeuws aan de Theologische Faculteit Tilburg

Literatuur

R. Alter. *The Art of Biblical Narrative* (New York, Basic Books, 1981).
K. Armstrong. *Een geschiedenis van God: vierduizend jaar jodendom, christendom en islam* (Baarn, Anthos, 1995).
B.S. Childs. *Introduction to the Old Testament as Scripture* (London, SCM Press, 1979).
E. van Wolde. *Verhalen over het begin. Genesis 1-11 en andere scheppingsverhalen* (Baarn, Ten Have, 1995).

Het uitspreken van oordelen
De cruciale rol van het bijvoeglijk naamwoord
Heleen M. Dupuis

> Het menselijk handelen is voor vele wetenschappelijke disciplines een obsederend thema. Dit geldt behalve voor historici, juristen, sociologen en politicologen in het bijzonder voor psychologen en ethici. Deze twee disciplines leggen wel bijzondere belangstelling aan de dag voor dat wat mensen doen, en vooral voor de vraag *waarom* zij doen wat zij doen en *waartoe*.

Wat beweegt mensen, wat is het effect van die beweegredenen, en hoe moet hun handelen beoordeeld en gewogen worden?

Niet altijd worden deze verschillende aspecten van het menselijk handelen onderscheiden. Psychologie en ethiek lijken dicht bij elkaar te liggen en soms zelfs in elkaar over te gaan. Beide zijn geïnteresseerd in het menselijk handelen, zowel van groepen als van individuen. Ethiek kan het best gedefinieerd worden als de wetenschap van de moraal. Vanuit een ethisch of moreel perspectief menselijk handelen beschouwen, houdt in dat we over dat handelen spreken en schrijven in termen van goed en kwaad. Kenmerkend voor de wereld van het ethische is voorts dat met name de daad of het handelen berust op eigen keuzen. Het klassieke onderscheid tussen lot en daad werpt nog altijd een helder licht op de ethiek. Van het lot is de mens slachtoffer en (willoos) subject. Van de daad is hij de auctor. Vele filosofen zien in dit vermogen om ‘een daad te stellen’ zelfs een onderscheidend kenmerk van de mens. De mens als doener, de mens als diegene die het lot in de hand neemt en transformeert tot daad, dat is de mens waarin ethiek geïnteresseerd is. Als mensen in negatieve zin door het lot getroffen worden, is dat tragisch; als mensen verwerpelijke morele keuzen maken, is dat misschien wel tragisch voor degenen die slachtoffer van die keuzen worden, maar overigens is sprake van veel meer dan tragiek, namelijk van verwijtbaarheid, aansprakelijkheid en verantwoordelijkheid. Immers: keuzen veronderstellen een wil, en een wil is niet tragisch, omdat zij omgebogen en anders gericht kan worden. Wie over de wil van een mens zou spreken in termen van tragiek haalt daarmee het lotskarakter van het menselijk handelen in huis. Zouden we daar inderdaad van uitgaan, dan past de ethiek slechts zwijgen.

Er is bij een morele beoordeling van menselijke keuzen en daden een aanzienlijk verschil met een psychologische. Als ik het goed zie, zijn voor de psycholoog vooral *de motieven* van het menselijk handelen belangrijk. Deze motieven kunnen onderzocht en beschreven worden, geanalyseerd en in het kader van een persoonlijkheid of karakter worden geplaatst. Daarbij zal de psycholoog streven naar een waardenvrije weergave en hoogstens komen tot een beoordeling in termen van normaal of abnormaal, gezond of ongezond, gewoon of ongewoon. Hierbij zijn impliciet waarden betrokken, maar een psycholoog zal er tenminste naar streven die zoveel mogelijk er buiten te houden. Hoogstens zal deze menselijk handelen beoordelen vanuit de waarden van de handelende persoon zelf.

De ethicus beoogt een bewuste waardering van het handelen van mensen met behulp

van criteria van *buitenaf*, in termen van goed en kwaad. Daarbij staat vooral ook het *effect* van het handelen op anderen op de voorgrond. Ethiek zoekt vervolgens naar geëxpliciteerde, onderbouwde, beargumenteerde criteria om die effecten te wegen. Dat is de inhoud van de ethische theorie, om zulke beargumenteerde criteria te leveren. Psychologie is dus veeleer op het innerlijk gericht, ethiek ook op het uiterlijk, op effecten van het handelen voor de omgeving. Natuurlijk, dat komt ook in de sociale psychologie aan de orde, maar op een andere manier.

In de sociale psychologie gaat het erom uit te zoeken hoe de motieven van mensen onder invloed staan van hun sociale omgeving en daarmee een wisselwerking vormen. Dit levert voor de ethiek een belangrijke relativering van moraal op. Hoewel de ethiek per definitie veronderstelt dat mensen zelf keuzen maken en volgens eigen overtuigingen handelen, geeft met name de sociale psychologie aan dat op die visie heel wat af te dingen is. Zo laat Milgram's beruchte experiment zien dat echte keuzevrijheid onder druk van autoriteiten en specifieke omstandigheden ver te zoeken is, en dat het ethische axioma van een zekere keuzevrijheid teken kan zijn van een veel te optimistische visie op de mens.

Ook een psycholoog als Kohlberg komt met zijn beschrijving van de morele ontwikkeling van individuen en groepen weliswaar dicht bij de ethiek, maar er blijft een verschil. Kohlberg beschrijft hoe en waarom de moreel volwassen persoonlijkheid moreel goed handelt. Dat doet deze persoon niet om een pets op zijn vingers te ontlopen, en ook niet om aardig gevonden te worden, maar vanwege een diep besef van de noodzaak om een universele moraal na te streven, waarin de belangen van allen behartigd worden. Kohlberg's theorie werpt licht op de vraag waarom sommigen in moreel opzicht achterblijven of ontsporen, maar gaat er niet over waarom dan een universele moraal waarin de belangen van allen meespelen de hoogste, meest volwassen vorm van moraal is. Maar ik geef toe: het blijft soms moeilijk om psychologie en ethiek van elkaar te onderscheiden.

Op basis van deze inleiding wil ik nu meteen al tentatief formuleren wat naar mijn mening een biograaf zou moeten doen en moeten nalaten bij de beschrijving van de daden van zijn subject. Hij zou, mits er voldoende gegevens beschikbaar zijn, kunnen proberen te analyseren wat de motieven achter het handelen van de beschrevene zijn. Daarbij dient hij zo dicht mogelijk te blijven bij de feiten waarover hij beschikt. Egodocumenten kunnen in dit opzicht veel verhelderen, al kunnen zij natuurlijk ook een vals licht werpen op de hoofdpersoon van de biografie. In zo'n beschrijving zou dus het feitelijke moeten prevaleren, al zal altijd van een zekere selectie sprake zijn. Maar dat is niet de opzet.

Een *morele* analyse en beoordeling van het handelen van de beschrevene is echter een andere zaak. Een biograaf die deze onderneemt, zal daarmee vooral veel over zijn eigen morele opvattingen laten zien, en dat is nu juist niet de taak van een biograaf. Tenzij de biograaf zijn morele criteria zou expliciteren, wat op zich een vak apart is, zou hij zich van waarderingen in termen van goed of kwaad moeten onthouden.

Hier is overigens toch sprake van een probleem. Immers: mensen en ook wetenschappers ontkomen er niet aan de werkelijkheid, de feiten, zeg: de geschiedenis, te beschrijven vanuit hun eigen beperkte perspectief, namelijk dat van hun tijd en cultuur, en ook vanuit een ‘waarderend’ perspectief. Dat neemt niet weg dat van een

biograaf verwacht mag worden dat zijn weergave van de feiten en - vooruit - zijn interpretatie tenminste zó expliciet en zó open is, dat de lezer zelf nog opties over-

houdt voor een eigen morele beoordeling van de handelingen van de beschreven persoon.

De biograaf zou dus zoveel mogelijk met feiten moeten komen en kan daarbij een interpretatie niet geheel ontlopen, maar er dient ook ruimte voor beoordeling door de lezer te blijven.

Laat ik dit illustreren met enkele voorbeelden uit een paar geheel verschillende biografieën. Het gaat hier om een aantal passages die alle een moment of gebeurtenis in het leven van een persoon beschrijven waarbij sprake is van - laten we voorzichtig formuleren - moreel niet-neutrale handelingen. Bovendien zijn deze momenten volgens de biografen karakteristiek voor het handelen en leven van de betrokkene. Wellicht gaat het hier om een soort indexmomenten: momenten waarvan de beschrijving licht werpt op de persoon en zijn handelen.

In de biografie van Edward Abbey, een Amerikaanse milieuactivist, schrijver en filosoof, geschreven door James Bishop jr en getiteld *Epitaph for a desert anarchist* komt de volgende passage voor in het hoofdstuk 'The anarchist emerges'. Abbey, dan nog betrekkelijk jong en student, zwerft met een vriendin door een nationaal park in West-Texas. Op een gegeven moment vertakt de weg, waarbij Abbey van de terreinopzichter het advies krijgt de linkerkant van de vork te nemen; de rechtervork heeft een teken 'No road' en lijkt inderdaad niet erg op een weg.

'Pulling up the "No Road" Sign, Abbey drove his companion's brand new convertible down the bad road, then stopped and replaced the sign. All went well for about half a mile, then the road got rougher. His girlfriend insisted on turning back. [...] By the time they arrived at Rio Grande Village three days later, the car was a wreek, and the woman, who had not spoken to him for most of the trip, left town on the first bus. "Determination is what counts" Abbey was to write of the adventure. "I had to see what lay beyond the next ridge."'[1.]

Het wordt aan de lezer overgelaten om Abbey's gedrag te beoordelen en daarbij zijn er diverse opties. Is hier inderdaad van een beginnende anarchie sprake, en wat is dat dan precies? Of is hier een onmogelijke egoïst aan de gang? De biograaf maakt in elk geval met deze anekdote veel duidelijk over Abbey's persoon en handelen, maar onthoudt zich van een morele kwalificatie. Opvallend is de vrijwel totale afwezigheid van adjectiva. De nomina, de feiten, spreken voor zichzelf.

Een voorbeeld van een geheel 'dichtgemetselde' weergave van een index-gebeurtenis treft men aan in de biografie van Vita Sackville-West, een persoon die ongeveer de tegenpool van Abbey was qua maatschappelijke achtergrond en opvattingen. Bekend is uit beschrijvingen onder andere van haarzelf en van haar zoon Nigel Nicholson, dat Vita Sackville-West, al enige tijd verliefd op de dan juist gehuwde Violet Trefusis, besluit

Vita Sackville-West (foto: E.O. Hoppé, 1924. Mansell Collection, London)

- na diverse zeer emotionele perioden in hun relatie - om haar man Harold en haar kinderen te verlaten. Glendinning beschrijft dit als volgt:

'Vita broke the news of her permanent departure with Violet to Harold at Cadogan Gardens. He collapsed. His mother, that good conventional woman, pleaded with Vita not to go. [...] Excessiveness and ruthlessness won the day. Yet in the elopement of Violet and Vita to France in february 1920, [...] Vita all along had kept Harold posted, with letters and telegrams, as to their whereabouts. No wife who has decided to leave her husband for ever sends him daily messages in case he should be worried. She was still asking to be stopped, whether she knew it or not, and at last, at Amiens, he stopped her.'[2.]

Dat is dus allerminst een open beschrijving, maar een beschrijving vol met adjectiva en waarderende termen. Zowel psychologisch als ethisch neemt de biograaf de rol aan van de allesweter. Er blijft niets meer in te vullen, niets meer open, alles is dichtgemetseld. We weten nu vooral veel over de morele (voor) oordelen van de biografe en niet over de motieven en eventuele tweestrijd van Sackville-West. Vooral de termen 'excessiveness' en 'ruthlessness' zijn veelzeggend, overbodig en een contrast met de bewering over de dagelijkse berichten aan Harold.

Een andere soort beschrijving van menselijk handelen vinden we bij de wetenschappelijk zeer goed gedocumenteerde en naar mij voorkomt verantwoorde biografie die Pierre Grimal schreef over Marcus Aurelius.

Hier zien we een grote terughoudendheid met het gebruik van waarderende bijvoeglijke naamwoorden. Marcus Aurelius was stoïcijns filosoof en keizer van het Romeinse Rijk van 161 tot 180. De nu volgende passage uit Pierre Grimals biografie bevat een verhandeling over de verhouding van Marcus Aurelius tot de slavernij, die toen al een moreel dilemma was geworden, met name door de invloed van de Stoa, die in Rome vooral vertegenwoordigd werd door Seneca. De concluderende beschrijving door Grimal van de visie en het handelen van Marcus Aurelius met betrekking tot slavernij luidt als volgt:

'De meest waarschijnlijke hypothese lijkt ons dat Marcus Aurelius het lot van de slaven wilde verbeteren, en dat hij zich daarbij baseerde op de aequitas en niet zozeer op de philantropia of op een theoretisch dogmatisme dat hij had opgedaan bij zijn stoïcijnse leermeesters en uit boeken.

Riskanter is te veronderstellen dat hij, meegesleept door de denktrant van zijn filosofie, ooit heeft overwogen om de slavernij af te schaffen. Wij constateren bij voorbeeld dat hij teruggrijpt op bepaalde vroegere beschikkingen om beperkingen te stellen aan het vrijlaten van slaven.'[3.]

Zeer verantwoord, maar niet spannend beschreven en zelfs wat saai. Hier wordt voorzichtig geanalyseerd, worden morele principes geëxpliciteerd in termen van de hoofdpersoon zelf en blijft eveneens weinig ruimte over voor de lezer, maar deze biograaf is buiten schot gebleven, in tegenstelling tot Glendinning.

Mijn conclusie na deze drie fragmenten is, dat het eerste eigenlijk het meest geslaagd is als beschrijving van een 'daad', en dat de tekst zwakker wordt naarmate het aantal waarderende termen en adjectiva toeneemt.

Waarom nu kunnen biografieën moreel gezien interessant zijn en hoe kan de biograaf ze interessant maken?

Het antwoord vraagt weer een excursie naar de ethiek, de wetenschap van de moraal. Een van de ethische visies op het ontstaan en ontwikkelen van moraal is, dat de moraal *gecumuleerde ervaring* is. Door schade en schande worden mensen wijs, juist in moreel opzicht.

Biografieën kunnen ons inzicht in moraal en het moreel handelen van mensen ver-

groten. Waarom gaat het soms zo vreselijk fout, waarom toch ook vaak weer redelijk goed, hoe worden onze daden beïnvloed door onze levensloop en de omstandigheden waaronder wij leven? Biografieën laten het grootse en het verwerpelijke in mensen zien, laten de veelvormigheid van moraal zien en werpen licht op het eeuwig gevecht van de mens om met de daad aan het lot te ontkomen.

Laten we eens zien hoe Quentin Bell, biograaf van Virginia Woolf, het drama beschrijft van haar zelfmoord. In zekere zin heeft hij het makkelijk omdat uitgebreide documentatie aanwezig is, zoals haar afscheidsbrief aan haar echtgenoot Leonard Woolf. In elk geval is mijns inziens sprake van een perfecte beschrijving.

'On the morning of Friday 28 march [...] Virginia went as usual to her studio room in the garden. There she wrote two letters, one for Leonard, one for Vanessa, the two people she loved best. In both letters she explained that she was hearing voices, believed that she could never recover; she could not go on and spoil Leonard's life for him. [Volgt tekst afscheidsbrief] She put this on the sitting-room mantelpiece and at about 11.30, slipped out taking her walking stick with her, [...] to the river. [...] Leaving her stick on the bank she forced a large stone into the pocket of her coat. Then she went to her death, "the one experience", as she had said to Vita, "I shall never describe."'[4.]

Het psychologische en morele drama treft als een vuistslag, de feiten worden weergegeven, maar hun interpretatie en beoordeling blijft uit. Bedierf zij het leven van haar man? Was dit een vrije keuze of een daad van een ernstig zieke?

Wat voor consequenties heeft Woolfs zelfmoord voor ons handelen? Er zijn vele vragen en zo geeft de tekst 'te denken' en zet zij ons op een spoor van reflectie en overweging.

Nogmaals: Bell had het gemakkelijk vanwege het overweldigend aantal gegevens dat hem ter beschikking stond, maar hij slaagt erin vrijwel zonder gebruik van adjectiva over te brengen dat er sprake is van een menselijk drama zonder weerga.

Een heel andere aanpak van een biografie waarbij ik met veel vragen blijf zitten is die van Jean Rhys, geschreven door Carole Angier. Jean Rhys is als auteur vooral bekend geworden door *Wide Sargasso Sea*, een roman die de voorgeschiedenis beschrijft van de krankzinnige vrouw van Mr. Rochester uit *Jane Eyre*. Jane Eyre, een volledig fictieve romanfiguur, wordt verliefd op Mr. Rochester, haar werkgever, maar kan niet met hem trouwen omdat hij bigamist blijkt: hij is al getrouwd met de krankzinnige Bertha Mason, die op de zolder van zijn landhuis wordt verpleegd.

In *Wide Sargasso Sea* beschrijft Jean Rhys waardoor Bertha Mason gek werd. Als al haar romans heeft ook deze een autobiografisch karakter. Dit betekent voor de biografe van Jean Rhys dat zij steeds op twee niveaus opereert: op het niveau van de beschrijving van de feiten uit Jean Rhys' leven en op het niveau van Jean Rhys' eigen interpretatie van die feiten in haar romans. De wederwaardigheden van de romanfiguren van Jean Rhys worden door de biografe blijkbaar beschouwd als metaforen van Jean Rhys' leven, waarbij steeds weer andere aspecten belicht worden. Zo is de Antoinette (voorloper van *Jane Eyre*'s Bertha Mason) uit *Wide Sargasso Sea* Jean Rhys in haar jonge jaren met haar herinneringen aan een deels paradijselijk, deels bedreigend Dominica. Deze Antoinette komt terecht in een rampzalige relatie, precies zoals Jean Rhys vele malen overkwam, aldus haar biografe. Maar terwijl

Antoinette uiteindelijk sterft door van het dak van Rochester's Engelse landhuis te springen, overwint Jean Rhys door het schrijven van dit boek haar zelfme-

Jean Rhys

delijden. *Wide Sargasso Sea* is de triomf van Jean Rhys over haar eigen wanhoop, rampen en tegenslagen.

'*Wide Sargasso Sea* is a dark triumph [...]: the partial triumph of the heroine's escape (but only to death), and the whole triumph of Jean's art. It is the final apotheosis of her identity with her heroine - and also of their difference. For like Antoinette she roused herself, after long "nights and days and days and nights" of defeat and despair, to a huge effort of memory and to a last fiery act. Like Antoinette, therefore, she triumphantly transformed and escaped her prison. But of course Antoinette did so in an act of destruction, which brought her only death: while Jean did it in an act of creation, which will bring her share of literary immortality.'[5.]

Zoals keizer Joseph II in de film *Amadeus* over een opera van Mozart vernietigend opmerkt: 'Te veel noten', zo bevat dit fragment weer 'te veel adjectiva'. Er wordt gesuggereerd, geconstrueerd, ingevuld, waar distantie en openheid op zijn plaats waren geweest.

Ook in de ethiek is een stroming waarin geldt dat in metaforen meer over morele waarheid te vinden valt dan in directe beschrijvingen en analyses. Deze 'narratieve ethiek' heeft de pretentie van openheid: de metaforen zouden immers meervoudig interpretabel zijn, maar komt vaker neer op het soort 'dichtmetselen' van de werkelijkheid waarover ik al eerder sprak.

Het probleem is namelijk ook daar: te veel adjectiva.

Heleen M. Dupuis studeerde rechten en theologie (RUL). Tegenwoordig is zij hoogleraar medische ethiek aan de Rijksuniversiteit Leiden.

Eindnoten:

1. James Bishop. *Epitaph for a desert anarchist* (New York/London, Simon and Schuster, 1994), p.81.
2. Victoria Glendinning. Vita, *The life of Vita Sackville-West* (Penguin Books, 1983), p.107.
3. Pierre Grimal. *Marcus Aurelius, een biografie* (Baarn, Ambo, 1994), p.215.
4. Quentin Bell. *Virginia Woolf, A Biography* (New York/London Barcourt, Brace Janovich, 1972), p.226.
5. Carole Angier. *Jean Rhys, Life and Work* (Penguin Books, 1990), p.567.

De criminele biografie
Een studie naar de georganiseerde misdaad
Frank Bovenkerk

Criminologen hebben zich te houden aan juridische spelregels bij het opsporen van informatie over verdachte personen. Heeft de criminoloog-biograaf derhalve grotere problemen bij het vergaren van feiten dan zijn collega-biograaf die met minder gevaarlijke 'slachtoffers' in aanraking komt? Een exposé over de criminologische kennis die de misdaad-biografie oplevert en het effect van het genre op misdaad-organisaties.

De criminologie is waarschijnlijk de enige wetenschap wier beoefenaren niet in staat zijn het centrale object van hun studie: de criminele daad zelf, te observeren. Nu ja: het kán technisch wel. We zouden immers zelf (open of verborgen) kunnen deelnemen aan een criminele vereniging of zoveel vertrouwen opbouwen bij dieven en rovers dat die ons waarschuwen waar en wanneer zij op stap gaan. Buiten-wetenschappelijke beperkingen maken dit echter onmogelijk. Criminologen zouden zich schuldig maken aan strafbare feiten (deelneming, medeplichtigheid) of zij zouden verplicht zijn om aangifte te doen van de (voor)-kennis van zware criminaliteit. Verder mag niet worden verlangd dat zij zich begeven in gevaarlijke situaties.

Dit is de reden waarom criminologen zich gewoonlijk wenden tot de politie. Dit lost het informatieprobleem echter maar voor een deel op, want ook de politie ziet maar zelden, heel zelden, hoe misdaden worden gepleegd. Deze instantie voert weliswaar operaties uit waarbij zo nu en dan een dader wordt betrapt (in politiejargon: haalwerk) - bijvoorbeeld bij een systematische verkeerscontrole of bij het jagen op stropers - maar het overgrote deel van het werk van de politie is reactief. Zij wacht af van welke zaken op het bureau aangifte wordt gedaan (in politiejargon: brengwerk) en onderneemt dan in sommige gevallen de een of andere actie. Bij veelvoorkomende criminaliteit, bijvoorbeeld diefstal, wordt aangifte gedaan omdat de verzekering zulks eist en dan beperkt de actie van de politie zich meestal, zeker in de grote stad, tot niet meer dan het invullen van een formulier. Bij zwaardere delicten, maar die komen weinig voor, is de aangifte vaak het begin van een intensieve actie. Maar het plegen van het criminele feit zelf blijft ook dan voor haar verborgen. Van de dingen waar criminologen zich verder voor interesseren heeft de politie ook nauwelijks weet. Wat zijn de sociale en psychologische achtergronden van de daders? Waarom maken zij zich juist schuldig aan dit delict? Hebben we hier te maken met een bijzondere subcultuur of levensstijl? Gaat het om een eenmalige daad of om een onderdeel van een criminele carrière? De politie is conform haar opdracht geïnteresseerd in feiten die strafrechtelijk relevant zijn en niet in empirische elementen die van belang zijn in een criminologische theorie.

Het probleem van de afwezigheid van informatie bij de politie doet zich in volle omvang gelden bij een bepaalde variant van georganiseerde misdaad. In de Amerikaanse criminologie - veel van onze theorie is aan het omvangrijke criminologische bedrijf in de Verenigde Staten ontleend - wordt wel

onderscheid gemaakt tussen *predatory crime* en *consensual crime*. Bij het eerste is sprake van een roofdier (predator) die zijn voordeel haalt uit het slachtofferschap bij de ander. Diefstal, verkrachting en afpersing zijn daar voorbeelden van. Bij het tweede hebben we te maken met een samenwerkingsverband tussen partijen die handelen in overeenstemming van belangen; er bestaat tussen hen consensus. Alle handel in verboden goederen en diensten (drugs, gelegenheid geven tot prostitutie, bepaalde vormen van gokken die niet zijn toegestaan) vindt plaats tussen verkopers en klanten die daar beide voordeel bij (menen te) hebben. Over *predatory crime* weten politie en justitie naar verhouding veel omdat er aangifte wordt gedaan, over consensuele misdaad weten zij weinig. De 'pakkans' is bij het eerste type delict (brengwerk) veel groter dan bij het tweede (haalwerk). Beroepsmisdadigers zijn door schade en schande wijs geworden of zij hebben dat (al dan niet een gevangenisstraf uitzittend) zo beredeneerd, maar in veel carrières is een overgang aanwijsbaar van het eerste type delict naar het tweede. Bankrovers en kidnappers gaan in de drugshandel, inbrekers en geweldplegers in de handel in (buitenlandse) vrouwen. Bezien we de geschiedenis van twintig jaar Nederlandse onderwereld dan blijkt vooral grote zuigkracht te zijn uitgegaan van de produktie, de smokkel en de handel in verdovende middelen. De georganiseerde misdaad in Nederland bestaat thans voor het overgrote deel uit delicten die te maken hebben met de handel in drugs.

De politie zou, in opdracht van het Openbaar Ministerie, kunnen besluiten om de handel in verboden goederen voor welke kennelijk een markt bestaat, dan maar met rust te laten - het opportuniteitsbeginsel in ons strafrecht biedt daartoe de mogelijkheid - en dan ziet zij natuurlijk helemaal niets meer. Dat is gebeurd met de handel in cannbisprodukten in de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig en dat belangrijke hoofdstuk in de geschiedenis van de Nederlandse onderwereld is op grond van politiebronnen dan ook niet meer te schrijven. De handel in hard drugs is echter wel vervolgd en op aandrang van Amerika, Duitsland, Frankrijk en andere landen waar de regeringen Nederland als zwakke schakel aanwezen in de oorlog tegen de drugs. En ook omdat enkele zeer rijk geworden Hollandse soft-drugs-handelaren met de investeringen van hun vermogen in legale bedrijfstakken de reguliere markt dreigden te ontregelen, wordt de handel in hasj en andere lichtere narcotica de laatste zeven à acht jaar ook weer wel vervolgd. De politie ziet zich gedwongen om bij dit consensuele delict onconventionele observatietechnieken te gebruiken en neemt haar toevlucht tot methoden om informatie in het criminele milieu te verzamelen die lijken op het werk van de geheime dienst. Telefoons worden afgeluisterd, observatieteams rijden achter drugshandelaren aan, met richtmicrofoons worden conversaties geregistreerd en via inkijk-operaties wordt vastgesteld in welke waren precies wordt gehandeld. Er worden undercover-agenten ingezet, pseudo-kopers op drugshandelaren afgestuurd, er worden informanten 'gerund', er wordt 'gecontroleerd doorgeleverd' en er worden nep-firma's (front stores) opgericht om drugshandelaren in de val te lokken. Tijdens de openbare verhoren door de Parlementaire Commissie Opsporingsmethoden heeft het Nederlandse publiek het methoden-arsenaal van de politie goed leren kennen. Dat zulke methoden ontsporen bij de grote druk om resultaat te behalen bij een delictsoort waar de politie in beginsel weinig over weet, is welhaast onvermijdelijk. De paar rechercheurs te veel te ver gegaan zijn worden door de commissie publiekelijk aan de schandpaal genageld,

maar het probleem steekt veel dieper. Die ontsporingen zijn het bijprodukt van de onmogelijkheid om dit soort georganiseerde misdaad werkelijk te kennen.

Intussen heeft de jacht op de handel in hard en soft drugs toch wel informatie opgeleverd. Die politieïnformatie is nochtans voor criminologen om vier redenen niet of minder goed bruikbaar. Ten eerste is die informatie incompleet, er is sprake van een onbekend hoog *dark number*. Ten tweede is politiemateriaal altijd selectief en verraadt eerder de prioriteit van de opsporing dan de werkelijke omvang van het misdaadprobleem. Zo zijn we naar verhouding goed ingelicht over de drugshandel onder allochtone criminele groepen omdat die voor een belangrijk deel in de hard drugs zitten en die is meer actief vervolgd dan de hasj waar sommige autochtone groepen zich in specialiseren. De politieinformatie is, ten derde, fragmentarisch van aard om de reden die hierboven al is uiteengezet: de politie verzamelt bewijzen voor strafbare feiten en geen wetenschappelijke gegevens. Ten vierde is haar materiaal gewoonlijk geheim en daarom ook voor criminologen niet toegankelijk en dat geldt zeker voor de informatie van de criminele inlichtingendiensten. Tijdens het optreden van de Parlementaire Enquête Commissie kregen vier criminologen onder leiding van professor Fijnaut ten behoeve van de commissie tijdelijk zulk materiaal wel te zien en omdat ikzelf één van de vier was, kan ik getuigen dat wij hard hebben gewerkt om deze onverwachte gelegenheid uit te buiten. In het algemeen moet de conclusie echter luiden dat de politie een onvolkomen bron is om de georganiseerde misdaad te leren kennen.

De criminele biografie

Hoe komen criminologen dan aan hun materiaal? Eén mogelijke bron wordt gevormd door mededelingen van mensen die zelf in de onderwereld verkeren of die dat hebben gedaan. De variant van die interview-methode die tot nu toe verreweg de meest complete informatie heeft opgeleverd is de vertelde criminele biografie. Met name in de Verenigde Staten (waar immers zoveel criminologische theorie vandaan komt) wordt die techniek veelvuldig gebruikt. Ook de Italiaanse georganiseerde misdaad-deskundige Pino Arlacchi heeft recentelijk aan twee capi uit die wereld (Calderone en Buschetta) het verhaal van de moderne mafia ontfutseld. Die techniek van onderzoek is ontwikkeld in de jaren twintig aan het Instituut voor Sociologie van de Universiteit van Chicago en staat in de vakliteratuur bekend als ‘life history research’. De sociologen van deze ‘Chicago school’ beschouwden hun grote Amerikaanse stad als natuurlijk laboratorium om het mozaïek van sociale werelden in de stad te leren kennen en zij legden daarbij een predilectie voor deviante subculturen aan de dag. Om tot de minder bekende rafelrand van de stedelijke samenleving door te dringen, stapten zij op afwijkende groepen af als waren zij antropologen. Ze observeerden, hielden vraaggesprekken en als er een informant was die veel bleek te weten en die goed kon vertellen, vroegen zij hem zijn leven uit de doeken te doen.

Vooral over criminaliteit kregen ze op die manier veel te horen waarvan de burgelijke gemeenschap nauwelijks weet had. Zij opereerden in de jaren van de Amerikaanse drooglegging (1920-1933) en Chicago was de stad bij uitstek waar de georganiseerde (consensuele) misdaad floreerde. In een spannende roman (titel: *Organized Crimes*) over de ietwat romantische bedrijvigheid van deze Chicago-sociologen heeft Nicholas Hoffmann de belevenissen geschetst van een

student die voor zijn scriptie de levensgeschiedenis van een gangster noteerde. Beroemd zijn de wetenschappelijk vervaardigde levensgeschiedenissen geworden die door het duo Clifford Shaw en Henry McKay in de jaren dertig zijn geschreven over de loopbanen van delinquente jongens.[1] Hun boeken over de *Jack-Roller* en *Brothers in Crime* horen nog steeds tot de verplichte literatuur in het criminologie-onderwijs. Dat geldt zeker ook voor Edwin Sutherland

die met zijn relaas van welbespraakte inbreker, *The Professional Thief*, de wereld van beroepsdieven blootlegde, inclusief ongeschreven codes over wat wel en niet hoort. In de jaren na de oorlog hebben eenlingen de traditie van de Chicago school hoog gehouden door middel van het persoonlijke levensrelaas. Zo zijn we geïnformeerd over de economie van de heling, de morele carrière van beroepsmoordenaars en de levensloop van een typische hoerenmadam.

De onderzoektechniek van de 'constructie' van levensgeschiedenissen is met de meeste vrucht toegepast op het verschijnsel van de georganiseerde misdaad. De ontboezemingen van de koningen van de onderwereld hebben talrijke doorkijkjes opgeleverd in de manier waarop de mafia opereert en in Amerika althans kan niemand volhouden dat we er niets over weten. Men kan zich afvragen wat zulke personen ertoe brengt mededeling te doen over hun best beschermde beroepsgeheim of waarom zij hun zwijgplicht, de code van de omertà, doorbreken. De hoofdpersonen van deze biografieën zijn van twee soorten. De eerste bestaat uit exemplaren van de oude garde die hun carrière gaarne bekroond zien met het monument van een biografie. Ze zijn te oud om nog veel belangstelling op te wekken bij de politie en daarom kunnen ze betrekkelijk vrijuit spreken. Op zowel journalisten als beoefenaren van de wetenschap oefenen zulke (voormalige) chefs een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit. Wie wil zich niet vlijen aan de voeten van de eertijds zo machtige *don* die de werkelijke geschiedenis van de onderwereld onthult waar misdaadanalisten tientallen jaren op hebben gestudeerd? Lucky Luciano kreeg zijn biograaf en ook de Newyorkse mafiabaas Joe Bonanno liet zijn memoires op deze manier publiceren. De tweede soort betreft personen die thans een vooraanstaande rol in de mafia spelen, maar die door de politie zijn opgepakt en die bereid blijken om in ruil voor strafvermindering en staatsbescherming hun verhaal te doen en op te treden als getuige tegen hun voormalige compagnons. Zulke misdadigers zijn voor justitie opgevoerd als kroongetuigen en nadat zij hun belastende verklaringen hebben afgelegd, worden zij opgenomen in een *witness protection program*. Dat laatste houdt in dat zij een andere identiteit (soms inclusief plastische chirurgie) krijgen aangemeten, dat zij (met hun gezin) elders worden gehuisvest en een werkkring krijgen aangemeten. Vooral in de periode dat zij na hun getuigenis ten minste toch nog iets van een straf uit moeten zitten in de gevangenis en als zij tezelfdertijd in afwachting zijn van de tenuitvoerlegging van het getuigenbeschermingsprogramma, zijn zij willige gesprekspartners. Voor journalisten leveren zulke programma's een buitenkansje op om de betrokkenen rustig te kunnen interviewen. Gangsters hebben in hun gevangenis immers een zee van tijd en als het boek over hun leven goed loopt, kunnen ze er ook nog een aardig bedrag mee verdienen. Voor criminologen geldt in beginsel hetzelfde. Hoezeer ik persoonlijk om allerlei redenen gekant ben tegen de strafrechtelijke figuur van de kroongetuige - en hoe ik het ook toejuich dat Minister Sorgdrager als eerste beleidsdaad bij haar aantreden een voorstel om deze figuur ook in het Nederlandse strafrecht te introduceren, van tafel heeft geveegd - ik moet wel toegeven dat het voor biografen een buitenkansje oplevert. De betrokkenen kunnen immers vrijuit alles vertellen omdat zij vanwege het beschermingsprogramma geen represailles hoeven vrezen. Tussen de benadering van journalisten en criminologen bestaat wel een duidelijk verschil. De eersten zal het in hoofdzaak gaan om het onthullen van tot nu toe onbekende feiten, criminologen gebruiken de levensverhalen van mafiabazen om de theorie over de georganiseerde misdaad op te bouwen.

De uitspraken van zulke kroongetuigen hebben in de Verenigde Staten het beeld van

de mafia of de georganiseerde misdaad voor een belangrijk deel bepaald. Jo Valachi was de eerste om in de jaren zestig de zwijgplicht van de onderwereld te doorbreken, zijn biograaf Peter Maas publiceerde zijn getuigenis in 1968. Daarna volgde Vincent Teresa in 1973 met *My Life in the Mafia*; Fratianno in 1981 met zijn *Last Mafioso* en de meest recente (die ik althans ken) gaat over Tommy DelGiorno, de *Mob Father* van Philadelphia in de jaren tachtig. In de Verenigde Staten is het een populair genre geworden, het non-fiction substituut voor de thriller. Er zijn er inmiddels tientallen van geschreven. In 1993 heeft Firestone op grond van systematische vergelijking van deze verhalen geprobeerd een standaard-portret van de mafia-geschiedenis te schetsen.[2.] De indruk die wordt gewekt is er een van een geheime samenzwering die veelal uit het buitenland (Sicilië) stamt, van hechte groepen die een hiërarchische, ja welhaast militaire structuur kennen, waartoe alleen misdadigers worden toegelaten die van hun onverschrokkenheid en trouw hebben blijk gegeven en die daarom zijn toegelaten via speciale inwijdingsceremonieën. In werkelijkheid klopt er van deze voorstelling van de mafia in de Verenigde Staten niet zo veel en zowel historici (Block, Nelli) als criminologen (Albini, Smith) hebben hun best gedaan om duidelijk te maken dat de georganiseerde misdaad voortkomt uit Amerikaanse behoeften (gokken, prostitutie, drank) en niet wordt veroorzaakt door een crimineel brein vanuit het buitenland. Zij laten zien dat zulke groepen veeleer losjes zijn samengesteld om snel te kunnen reageren op (strafrechtelijke) druk vanuit de omgeving. Ze hebben overtuigend aangetoond dat zo iemand als de eerder genoemde spijtoptant Jo Valachi, die ‘soldaat’ was in de organisatie en daarmee onderdeel van het laagste niveau, helemaal niet kan hebben geweten wat zich afspeelde op het centrale beslissingsniveau. Zoals een criticus (Frank Zimring) het onder woorden bracht: als wij willen weten wat er omgaat in de directievergadering van Shell, vragen we dat toch ook niet aan een pompbediende?

De peetvader

Het geliefkoosde standaard-portret heeft in de vorm van fictie echter furore gemaakt met Mario Puzo's *De Peetvader* in 1968. Meer dan enig ander boek over de georganiseerde misdaad heeft dit onze collectieve voorstelling gevormd van wat de georganiseerde misdaad is.

De wonderlijke ontwikkeling die zich vervolgens heeft voorgedaan, is dat groepen van de georganiseerde misdaad zich naar deze voorstelling zijn gaan gedragen. De huidige burgemeester van New York City was in 1971 als officier van justitie betrokken bij de opsporing van een bende in Boston op het tijdstip dat de eerste Godfather-film

The Godfather werd een internationale bestseller. Omslag van een Duitse uitgave (Bertelsmann-Verlag) uit de jaren zeventig

naar Mario Puzo's roman in de bioscoop werd gedraaid. Wie schetste zijn verbazing toen het opsporingsteam via de in het hoofdkwartier verstopte afluisterapparatuur hoorde dat hun verdachten kennelijk na het zien van die film ineens anders gingen praten! Er werd gesproken over 'offers that they can't refuse' enzovoort. Kan het nog post-moderner? De sociale werkelijkheid schikte zich naar het portret dat eerder in de fictie was geschetst. Opkomende nieuwe groepen in de Amerikaanse onderwereld weten vanaf het verschijnen van *De Peetvader* hoe je je moet organiseren en behoort te gedragen. De nieuwe zwarte georganiseerde misdaad in de binnensteden is naar de voorstelling van de Italiaanse mafia gemodelleerd. *De Peetvader* is ook export-artikel geworden. De Turkse mafia die zich na ongeveer 1980 heeft geformeerd rond de handel in heroïne, vertoont dezelfde trekken. Spraakmakende openbare aanklagers in Turkije laten zich noemen met bijnamen Marion en Pacino.

De Peetvader is zelf naar het beeld van de eerste ware mafia-biografieën gemaakt en deze roman levert vanaf zijn verschijnen op zijn beurt weer de standaard-ingrediënten van een schier eindeloze reeks nieuwe biografieën, andere romans en speelfilms over beide. Het genre toont een opmerkelijke uniformiteit van criminele carrières. De biografieën beginnen alle met een hardvochtige jeugd; dan volgt een leertijd bij een jeugdbende waar de betrokkene leert overleven in de jungle van de stad; dan volgen de mijlpalen van de eerste geweldpleging, de eerste moord en de eerste arrestatie; in de gevangenis wordt het leerplan van extreme zelfredzaamheid verder doorlopen; intussen hebben zich talenten gemanifesteerd op het terrein van organiseren en management; de rest van het actieve leven van de geportretteerde bestaat uit het veroveren van een eigen rijkje, het verdedigen daarvan tegen de expansiedrift van collega's en het bijwonen van topconferenties waar gebiedsafspraken worden gemaakt. Als het om oude heren gaat, volgt ook nog het afbrokkelen van hun macht en de strijd om de erfopvolging.

Dit Amerikaanse beeld van de mafia, de padrini en hun typische criminele carrières, heeft intussen ook Nederland bereikt. Vanaf het ogenblik dat de Centrale Recherche Informatiedienst in het midden van de jaren tachtig de Nederlandse georganiseerde misdaad analyseert op grond van een aan Amerikaanse presidentiële onderzoekscommissies ontleende kenmerkenlijstje, wordt ook ten onzent gerapporteerd over grote hiërarchisch georganiseerde groepen. De CRI noemt alleen (steeds grotere) aantallen van zulke bendes, maar de bescherming van de privacy verhindert deze dienst de namen te noemen van de *bosses* die daarvan aan het hoofd staan en om details omtrent hun activiteiten te onthullen. De rapporten van de CRI worden tot leven gebracht in de op de naam van de peetvaders gestelde beschrijvingen van misdaad-journalisten. Peter R. de Vries tekent in 1987 uit de mond van drie ontvoerders van Heineken op hoe hun levensloop en criminele voorbereiding heeft geleid tot de spectaculaire kidnap. In 1995 publiceert Bas van Hout zijn biografie van 'supercrimineel' Steve Brown dat ook grotendeels berust op interviews met de hoofdpersoon. Veruit de meest bekende misdaadbiografie gaat over de Amsterdamse 'mafiabaas' Klaas Bruinsma, alias *De Dominee* en die is geschreven door Het Parool-verslaggever Bart Middelburg. Dit laatste boek onderscheidt zich doordat de auteur juist níet met de hoofdpersoon heeft willen spreken. Bart Voskuil (Nieuwe Revu) had dat nu juist weer wel gedaan, zijn interviews met Bruinsma staan in het in 1995 gepubliceerde boekje over tien bekende moorden.

Het lijkt erop of ook de Nederlandse onderwereld schikt zich naar het voorbeeld dat in de literatuur over de georganiseerde misdaad wordt geschetst. De journalistiek leert de hoofdpersonen wat er van een fatsoenlijke onderwereldbaas wordt verwacht. In een

interview dat ikzelf kortgeleden hield met één van de topfiguren in de Nederlandse import van hasj, vertelde deze over zijn periode in de onmiddellijke omgeving van Klaas Bruinsma. Bruinsma woonde aan het einde van de jaren tachtig in een kamer in het Amsterdamse Amstel-hotel en mijn gesprekspartner herinnert zich dat Bruinsma daar een kleine boekerij had staan met Amerikaanse gangster-biografieën. De monologen waar Bruinsma berucht om was (en die hem de bijnaam De Dominee hadden opgeleverd) kwamen volgens mijn zegsman regelrecht uit de Amerikaanse mafia-literatuur.

De Nederlandse misdaad-journalisten lezen die Amerikaanse non-fiction thrillers ook en dat leidt weer tot bewuste of onbewuste copiëring van deze portretten. Soms lijken de teksten in verschillende romans frappant veel op elkaar. Nemen we de anekdote die Bart Middelburg aanhaalt over de jeugd van zijn hoofdpersoon Bruinsma en die de vorming van de mafia-persoonlijkheid moet illustreren: 'Grootvader Bruinsma mocht zijn zoons zo nu en dan graag boven op de boekenkast zetten (...) Opa Klaas zei: "Spring maar, want ik vang je op." Na aarzelen durfde Ton dan te springen, en zei pa: "Zie je nou wel dat ik je opvang." Enfin, dat ging zo nog een tweede keer, en een derde keer, en een vierde keer, net zo lang tot die jongen het nog leuk begon te vinden ook. En bij de vijfde keer liet pa hem zo op de grond kletteren (...) "Nu heb je een heel belangrijke les geleerd", sprak pa toen, "namelijk dat geen mens te vertrouwen is."'[3.] Daarnaast leg ik de passage die Diego Gambetta[4.] ontleent aan oudere mafia-geschiedenissen: 'A retired boss recounted that when he was a young boy, his mafioso father made him climb a wall and then invited him to jump, promising to catch him. He at first refused, but his father insisted until finally he jumped-and promptly landed flat on his face. The wisdom his father sought to convey was summed up by these words: "You must learn to distrust even your parents."'

La Bella Bettien

Met dezelfde motivatie om in staat te zijn de internationale georganiseerde misdaad te leren kennen, heb ikzelf de traditie van de Chicago-sociologen weer opgenomen door een *life history* te schrijven van een Nederlandse dame die hoog op was geklommen in de cocaïne-kartels van de Colombiaanse stad Cali. Het ging hier weliswaar om een exercitie die tot doel had om de theorie omtrent de georganiseerde misdaad te leren kennen en niet primair om een journalistieke rapportage over een stroom feiten, maar zo heel anders dan verslaggevers het doen was deze onderneming nu ook weer niet. Het interviewen van mevrouw Martens en het schrijven van *La Bella Bettien*[5.] heeft mij voor een aantal methodologische problemen gesteld die iedere biograaf van topfiguren uit de georganiseerde misdaad moet oplossen. Het gaat mij nu niet om de problemen van de biografie in het algemeen maar om specifieke vraagstukken die voortvloeien uit het onbekende en verboden karakter van het onderwerp criminaliteit. Ik behandel er twee: (1) wie kiezen wij uit om als goede informant te dienen over de onderwereld? en (2) hoe betrouwbaar en valide is het relaas dat zij doen? Ik zal laten zien dat deze twee methodische vragen het hart raken waar het bewust of onbewust steeds om gaat: het 'ware' beeld van de georganiseerde misdaad.

1. De goede hoofdpersoon is iemand die een vooraanstaande functie in de georganiseerde misdaad bekleedt (of dat deed in het verleden), iemand die beschikt over voldoende generaal overzicht in deze bijzondere wereld en die een afgewogen oordeel paart aan het vermogen daarover boeiend te vertellen. Iedere biograaf heeft de neiging om zijn hoofdpersoon te kenschetsen als de ideale informant, ook al bestaat die niet echt. Maar hij moet in ieder geval prominent zijn

La Bella Bettien
Het levensverhaal van een Nederlandse Go-between voor de Colombiaanse drugskartels zoals verteld aan
Frank Bovenkerk
MEULENHOFF

want anders is hij de moeite van de biografie niet waard en de schrijvers laten altijd goed uitkomen hoe uniek hun figuur is. De biograaf en zijn hoofdpersoon hebben er beiden belang bij zijn rol in de onderwereld te majoreren. Die prominentie wordt gewoonlijk dik aangezet in snorkerige teksten op de hoes van het boek. Het gaat om 'the most powerful mafioso in America', de 'Boss of the bosses', over de 'Mobster who controlled America' of 'The mafia's most violent family' enzovoort.

De critici vertonen de natuurlijke neiging om aan die prominentie zo veel mogelijk afbreuk te doen. Zo werd de eerder genoemde Amerikaanse mafia-spijtoptant Valachi door criticus Zimring gereduceerd tot een onwetende soldaat in de organisatie. De Italiaanse criminologen[6], bekritiseren hun collega Pino Arlacchi over zijn biografie van Calderone omdat deze niet meer zou zijn geweest dan het hoofd van een plaatselijke afdeling van de mafia. Ik heb zelf Bart Middelburg's portret van Klaas Bruinsma als het hoofd van een clan die honderden mensen omvatte en die volgens het Amerikaanse model was ingedeeld in regimenten met luitenanten aan het hoofd, willen versoberen en daarvoor gebruik ik Bettien Martens' kenschets van de Nederlandse drugshandel als 'klompenmafia'. In zijn bespreking van *La Bella Bettien* in Het Parool van 16.6.95 riposteert Middelburg door Bettien neer te halen tot 'een van de vele groepies, die door de georganiseerde misdaad worden aangetrokken, maar die nooit verder gekomen zijn dan de zijlijn'.

De aanzienlijkheid van de hoofdpersoon is inzet in de strijd over het juiste beeld van de georganiseerde misdaad. Wie heeft het bij het rechte eind? We zouden in beginsel kunnen proberen om de positie van de hoofdpersoon te laten schatten door functionarissen die hem of haar qualitate qua goed kennen (andere figuren in de georganiseerde misdaad, politiemensen, officieren van justitie), naar hun oordeel te vragen. Ik heb gemerkt dat dit niet zoveel oplost want in hun kringen wordt de strijd over het juiste beeld van de georganiseerde misdaad al evenzeer gevoerd. De Officier van Justitie die Bettien Martens' zaak het beste kent, schat haar rol als bepaald belangrijk, zij het op een wat andere manier dan dat ik haar in de kartels van Cali heb gepositioneerd. Hij kan de gedachte niet loslaten dat zij in feite een dubbelrol zou hebben gespeeld en voor de Amerikaanse Drugs Enforcement Administration heeft gewerkt. Tijdens zijn verhoor voor de Parlementaire Commissie Opsporingsmethoden verklaarde de betreffende officier dat hij dat nog steeds waarschijnlijk acht. Volgens een politieïnspecteur die samen met deze zelfde officier het onderzoek heeft gedaan is de rol van Martens evenwel veel minder groot en voor een functie bij de Amerikaanse DEA acht hij haar te onbenullig. Wie heeft gelijk? Ik heb zo veel mogelijk rechercheurs aan het woord gelaten die achter Bettien Martens hebben aangezeten en die haar telefoongesprekken hebben afgeluisterd. Op grond van hun uitspraken en de mededelingen van Bettien Martens zelf kom ik tot de stelling dat de politie en de georganiseerde misdaad verwikkeld zijn in een kat-en-muis-spel. In de criminologie staat die reeks van wederzijdse handelingen bekend als de escalatie-hypothese van McIntosh. Hilarisch zijn de scenes waarin de geslepen Bettien door heeft dat zij wordt gevolgd en ze gaat er zelfs toe over even naar haar achtervolger te zwaaien. Nadat *La Bella Bettien* is gepubliceerd, ben ik benaderd door een van de rechercheurs die dit geweest zouden moeten zijn. Hij vindt het 'een mooi verhaal', zegt hij, 'maar ik geloof er niks van. Ik heb meer dan een half jaar achter haar aangezeten en ik zweer dat ze dat absoluut nooit door heeft gehad.' De eerste geïnterviewde politiemensen vertoonden de neiging hun tegenstander: de

georganiseerde misdaad, groot te maken, de laatste toont zich veel minder onder de indruk. Hoe belangrijk

was Bettien Martens werkelijk in de internationale onderwereld?

2. Hoe betrouwbaar (in de zin dat verschillende waarnemers dezelfde feiten noteren) en valide (in de zin dat meegedeelde feiten corresponderen met de werkelijke loop der gebeurtenissen) is het relaas van de criminele informant? Er bestaan twee extreme opvattingen over de werkwijze die tot de waarheid moet leiden. De ene bestaat uit de volledige acceptatie van het relaas van de hoofdpersoon, de andere schrijft voor dat alle bronnen goed zijn behalve de hoofdpersoon zelf. De meeste auteurs bewegen zich ergens tussen deze beide polen. Een uitgesproken voorbeeld van de eerste werkwijze: het kritiekloos noteren van het criminele verhaal, is de recente biografie over Steve Brown door Peter Stuivenberg. *Drugsbaron in spijkerbroek* heet het boek en blijkens de ondertitel heeft de 'meesterboef' de tekst 'geautoriseerd'. De concurrerende tekst over dezelfde onderwereldfiguur van de hand van Bas van Hout die een paar weken eerder uitkwam, was dan ook uitdrukkelijk de *ongecensureerde* versie. De auteur die zijn onafhankelijkheid bewaarde (Van Hout) komt dan ook met een aantal belastende feiten (onder andere een verdenking van moord) die Stuivenberg niet vermeldt. In een televisie-uitzending van Peter de Vries in november 1995 naar aanleiding van de geautoriseerde versie van het verhaal, bleek dat de hoofdpersoon en dus ook diens biograaf een hele reeks hele en halve beschuldigingen niet kon staven en dat deed op zijn zachtst gezegd afbreuk aan de betrouwbaarheid van het gehele relaas. Zo moet het dus niet. De vergelijking van de rol van de biograaf met die van een prostituée dringt zich op. Of minder onflatteus: de rol van de bedrijfs-historicus die een propagandistische geschiedenis schrijft van het concern die hem daartoe in dienst heeft genomen.

Een voorbeeld van het andere extreem wordt gevormd door Bart Middelburg's eerder genoemde biografie van Klaas Bruinsma. Middelburg stelt zich op als *investigative reporter*, hij heeft Bruinsma jarenlang zeer hinderlijk in Het Parool gevolgd en als zodanig hebben zijn publikaties een rol gespeeld bij de ondergang van deze gangster. In Middelburg's visie moet je met zo'n *target* juist helemaal niet praten, de sfeer van intimiteit en vertrouwen die bij het schrijven van zo iemands autobiografie ontstaat, verhindert de verslaggever de onaangename waarheid te publiceren. Voor collega Peter R. de Vries die zijn hoofdpersonen wél uitvoerig aan het woord laat, heeft Middelburg geen goed woord over. In het vakblad *De Journalist* ontspint zich een wilde polemiek tussen beiden. De Vries 'likt zich in bij de grote jongens en hun advocaten en wacht dan braaf af tot hem wat wordt toegeworpen', meent Middelburg (10.3.95). Dat niveau. De Vries verwijt Middelburg op zijn beurt dan weer beschuldigingen te uiten zonder ooit het principe van wederhoor toe te passen (7.4.95). Op de achtergrond speelt ook hier weer de strijd om het ware beeld van de georganiseerde misdaad. Heeft Middelburg in zijn *Dominee* opgetuigd tot een machtige octopus die de rechtsstaat bedreigt, volgens de Vries is 'de georganiseerde misdaad in Nederland voor 90% een zooitje ongeregeld (...) grote jongens met hun zwakzinnige neefjes' (Nieuwsbrief Rotterdamse Politie 3.2.1995).

Hoe komen *investigative reporters* aan hun materiaal? Middelburg heeft zijn contacten bij de politie, maar in het geval van Bruinsma heeft hij zich verlaten op een voormalige lijfwacht van Bruinsma: Geurt Roos, een informant die voor de rechter een reputatie heeft opgebouwd van notoire leugenachtigheid. Door hem in de rol commentator te plaatsen, heeft Middelburg het betrouwbaarheidsprobleem alleen maar verplaatst. Goed, Middelburg weigert het risico te lopen om door zijn

hoofdpersoon te worden geregisseerd, maar waarom zou de getuigenis van lijfwacht Roos wel betrouwbaar zijn?

Het blijft behelpen en ik geloof dat de auteurs van mafia-biografieën er goed aan zouden doen om dat te erkennen. Ik heb zelf bij het interviewen van de spijtoptante Bettien Martens (en ook andere criminele hoofdpersonen wel) last gehad van een verschijnsel dat ik in de methodologische literatuur nog niet heb gesignaleerd en dat ik hier wil aanduiden als het repetente-verhoor-syndroom. Informanten van politie en justitie zijn voordat de interviewer zich met hen mag bezig houden al door zoveel instanties gehoord dat het verhaal is versteend tot een standaard-versie. Bettien Martens was werkelijk door heel veel rechercheurs en openbare aanklagers uit verschillende landen uitgemolken en ik kon merken dat haar verhaal door vaste lijnen en steeds weer dezelfde details was verhard. Het kostte moeite om door dat pantser heen te breken. De enige houdbare stelling die tenslotte overblijft is dat we de waarheid nooit echt zullen kennen. Onze hoofdpersonen reproduceren standaard-mafia-biografieën en het verhaal dat de verhorende instanties steeds wilden horen. Ze maken zichzelf groter dan zij zijn en hun vijanden critici verminderen hun betekenis. Dit laat alle ruimte voor de schrijver om zijn eigen visie op de georganiseerde misdaad via zijn hoofdpersoon tot ons te laten spreken. Hier zou ik het gemakkelijk bij kunnen laten en even modieus als post-modern-lui kunnen vaststellen dat we de waarheid nooit zullen kennen. Dat is evenwel niet de manier waarop ik aanraad de criminele biografie te beoefenen. Het heeft wel degelijk zin om zo veel mogelijk naar waarheid te streven. De ambachtelijke aanwijzing zou hier kunnen luiden: (a) gebruik alle informatie die je kunt krijgen, (b) probeer zo veel mogelijk te controleren door bronnen te raadplegen buiten de verteller om, (c) ga na of het relaas intern consistent is, (d) vorm ten slotte een eigen oordeel en (e) formuleer je gevolgtrekkingen zo dat je al je twijfels laat uitkomen. Misschien is dit in laatste instantie wel wat de wetenschappelijke criminele biografie onderscheidt van de journalistieke reportage. Wetenschap is wel beschreven als een systeem van georganiseerde twijfel. Mijn advies luidt dan ook: beargumenteer waarom het beschreven portret het ware is, maar voeg daar uitdrukkelijk alle twijfel aan toe.

Frank Bovenkerk is hoogleraar criminologie aan het Willem Pompe Instituut voor Strafrechtswetenschappen van de Universiteit Utrecht

Eindnoten:

1. De beste bron over de sociologie van Chicago is geschreven door Martin Bulmer. *The Chicago School of Sociology* (Chicago en Londen, University of Chicago Press, 1984)
2. Thomas A. Firestone. ‘Mafia Memoirs: What They Tell Us About Organized Crime’, in: *Journal of Contemporary Criminal Law* 9 (1993), p. 197-220.
3. Bart Middelburg. *De dominee; Opkomst en ondergang van mafiabaas Klaas Bruinsma* (Amsterdam, L.J. Veen, 1992), p. 28.
4. Diego Gambetta. *The Sicilian Mafia; The Business of Private Protection* (Cambridge Mass., Harvard University Press, 1993), p. 35.
5. Frank Bovenkerk. *La Bella Bettien* (Amsterdam, Meulenhoff, 1995)
6. Eeuwke Faber. ‘Pino Arlacchi onder vuur: van Mafia Business naar Addio Cosa Nostra’, in: *Tijdschrift voor Criminologie* 37 (1995) 2, p. 193-198.

Wie heeft Goliath gedood?
Onzekerheid in de levensbeschrijving van koning David
Jan Wim Wesselius

In mijn schooltijd las ik zoals zovelen graag detective-verhalen en boeken van het genre 'Wie is de dader'? Daarin wordt door het verhaal zelf of door een tekening of foto die erbij is afgedrukt, informatie verschaft met behulp waarvan je de toedracht van een bepaald misdrijf kunt achterhalen, de dader moet aanwijzen, of simpelweg alleen maar dient te bepalen wat je volgende stap moet zijn in je behandeling van dit geval. Nog veel mooier zijn boeken die samengesteld zijn als een echt politiedossier, met kaarten met persoonlijke gegevens, processen-verbaal, getuigenverklaringen en allerlei los bewijsmateriaal als bioscoopkaartjes, boodschappenlijstjes en een bladzij uit een telefoongids. Je moet dan zelf alle informatie die daaruit naar voren komt bekijken, selecteren en gebruiken. Dat kan behoorlijk gecompliceerd zijn. Wat ik nooit ben tegengekomen, en wat bijna wel een daad van sadisme tegenover de lezer zou zijn, is om stukken informatie te verschaffen die elkaar tegenspreken, zodat je zelf moet bedenken wat wel en wat niet authentiek is.

In dit artikel wil ik laten zien dat er in het Oude Testament, en wel in de levensbeschrijving van koning David, een geval is waarin aan de lezer tegenstrijdige informatie wordt verschaft, onder andere in een hoofdstuk dat er onmiskenbaar uitziet als een administratieve lijst. We zullen dat geval nader bekijken en zien dat er door die informatie wordt gewezen op een bijzonder interessant verschijnsel, dat zich in verschillende vormen vaker voordoet in Davids biografie, namelijk dat alternatieve versies van een verhaal aangeboden worden aan de lezer, blijkbaar met de bedoeling om die in onzekerheid te laten wat nu de juiste is. Het bijzondere van het hier beschreven gebeuren, de kennismaking en verwijdering van David en zijn voorganger, koning Saul, blijkt te zijn dat de twee versies vrijwel naadloos tot één verhaal verweven zijn, en dat we pas bij nadere beschouwing kunnen constateren dat de twee werkelijk niet te verenigen zijn, en dat het verdere verhaal diverse indicaties voor de juistheid of onjuistheid van de twee versies bevat, zodat de lezer - blijkbaar volgens de bedoeling van de verteller - in grote verwarring achterblijft.

Het verhaal van koning David is overbekend, en ik zal het hier alleen maar in heel algemene lijnen beschrijven om de gedachten er even bij te bepalen. David is de jongste zoon van een man in Betlehem, Isaï genaamd, die verder nog zeven zoons heeft. Op een dag komt de profeet Samuël op bezoek in Betlehem. Hij heeft de goddelijke opdracht ontvangen om één van de zoons van Isaï in het diepste geheim te zalven tot koning over Israël, in plaats van de huidige koning Saul. Als David eenmaal gezalfd is, zo gaat het verhaal verder, komt hij aan het hof terecht waar koning Saul gekweld wordt door een door God gezonden boze geest, en alleen rust kan vinden bij het snarenspel van David, die naast herder ook een beroemde citerspeler is. Dit verhaal vinden we in 1 Samuël 16. Direct daarna, in hoofdstuk 17, volgt een geheel ander verhaal over de kennismaking tussen de twee, waarin niet of nauwelijks naar het eerste verwezen wordt. David komt, zo gaat het verhaal, levensmiddelen brengen naar zijn drie oudste broers,

die zich bevinden in het Israëlitische leger dat onder leiding van koning Saul tegen de Filistijnen vecht. Na enige verwikkelingen verslaat David de Filistijnse voorvechter, een zekere Goliath uit de plaats Gath, wiens lans ‘een schacht als een weversboom’ heeft. Dan vatten de andere Israëlieten ook moed en verslaan ze de Filistijnen. Davids aanzien stijgt razendsnel en hij mag trouwen met de dochter van de koning. Door deze en andere overwinningen wordt Saul jaloers en achterdochtig en hun relatie verzuurt. Onder invloed van de boze geest probeert Saul David een paar keer onverwacht zelf te doden met zijn speer (die hij blijkbaar onder handbereik houdt), en na een van die voorvallen stuurt hij soldaten naar het huis van David, die hem 's morgens moeten weghalen en ombrengen. Door een list van zijn vrouw Michal (de dochter van Saul) kan David ontkomen, en hij vlucht naar Samuël en vertelt hem wat er gebeurd is. Dan begint voor David een lange periode van vluchten voor Saul, die pas eindigt wanneer Saul sneuvelt tegen de Filistijnen en het koningschap over Israël David als het ware in de schoot geworpen wordt. De latere regering van David, zijn zonde in de zaak van Batseba, die hij trouwt nadat hij haar man Uria heeft laten ombrengen, de resulterende onrust in zijn familie en de mislukte opstanden van zijn zonen Absalom en Adonia, gevolgd door de troonsbestijging van zijn andere zoon Salomo, noem ik hier nu alleen kort.

Wat zelfs bij een oppervlakkige blik op de diverse episodes uit het bijbelse leven van David opvalt, is dat er gedeelten in verschillende, duidelijk te onderscheiden literaire genres tussen zitten. De handeling wordt hoofdzakelijk gedragen door verhalen in eenvoudig verhalend proza, maar daartussen vinden we poëtische hoofdstukken, waarin één van de hoofdpersonen reflecteert op de gebeurtenissen die er geweest zijn of - interessanter - op dingen die op het verhaalde ogenblik nog in de toekomst liggen. Nog interessanter is, dat er ook lijsten van namen tussen zitten, die een duidelijk administratief karakter lijken te dragen, net alsof ze zó gekopiëerd zijn van documenten uit de kanselarij van David. We vinden opsommingen van zijn ambtenaren (2 Sam. 8:15-18; 20:23-26), van tegenstanders in de gevechten tegen de Filistijnen (2 Sam. 21:15-22) en van Davids belangrijkste strijders, zijn ‘helden’ (2 Sam. 23:8-39).

Die lijsten bevatten hier en daar namen die we ook uit het lopende verhaal al kennen. Je zou natuurlijk kunnen aannemen dat het min of meer toevallig is dat we ze dan hier weer tegenkomen, en dat de oorzaak alleen maar is dat zowel de verhalen als de lijsten betrekking hebben op dezelfde plaats en periode. Je moet dan natuurlijk veronderstellen dat die lijsten beschikbaar waren voor degene die de uiteindelijke vorm van de verhalen rondom David heeft bepaald, de schrijver of redacteur ervan dus. Deze zou dan uit een soort antiquarische interesse deze verder nogal dorre opsommingen hebben opgenomen naast de (volgens het algemeen aanvaarde oordeel) spannende en goed geschreven verhalen.

Toch zit er meer aan die lijsten vast dan je in eerste instantie zou denken. Een bekend geval is dat van Absaloms raadgever Achitofel uit de plaats Gilo. Deze zorgt er door zijn verstandig advies bijna voor dat Absaloms opstand tot een succes wordt, en David definitief verslagen. Als zijn laatste advies niet opgevolgd wordt, trekt hij zich terug en verhangt zich. In het lopende verhaal wordt ons nergens verteld waarom Achitofel blijkbaar zo gebeten is op David, maar als we de lijst van Davids helden in 2 Sam. 23 doorkijken, komen we tot onze verbazing naast Batseba's man Uria en

nog vele anderen ook tegen een zekere ‘Eliam, de zoon van de Giloniet Achitofel’ (vs. 34). Als we dit combineren met het feit dat de vader van Batse-

Saul wil David doorboren (gravure van Gustave Doré)

ba ook Eliam heet, een detail dat in het verhaal over haar vrij onverwacht vermeld wordt (2 Sam. 11:3), begrijpen we dat de tekst aangeeft dat Achitofel de opa van Batseba is, die via zijn steun aan Absalom het aan zijn dochter aangedane onrecht wreekt. Als je met die wetenschap weer naar het verhaal gaat kijken, worden ook andere handelingen en voorstellen van Achitofel opeens veel begrijpelijker. We zien aan dit geval dat die lijsten niet alleen relevant kunnen zijn voor het begrijpen van het verhaal, maar blijkbaar ook bewust zijn ingevoegd om die informatie te verschaffen, ongeacht de vraag of die lijsten in deze of een andere vorm ook al bestonden voordat ze in de bijbeltekst werden gezet.

Overigens is daar iets heel interessants te zien, wat me vaak een zeker heimelijk genoegen verschaft. De letterlijke bijbeluitleg zoals die vooral in orthodoxe joodse en christelijke kringen gebruikelijk was en is heeft een bepaalde voorsprong op de moderne wetenschappelijke beschouwing van bijbelteksten. Omdat de bijbel het Woord van God zelf is, staan in deze visie lijsten of poëtische teksten er niet voor niets in, en mag, ja, moet je ze binnen de context van het geheel uitleggen. Zo is de zojuist gedane observatie over Achitofel en zijn relatie tot Batseba regelmatig te vinden in de rabbijnse literatuur en in orthodoxe christelijke commentaren, terwijl moderne wetenschappelijke commentaren het er vaak een beetje moeilijk mee hebben. Daar wordt namelijk vastgehouden aan het (a priori heel aannemelijke) idee van een min of meer geleidelijke groei van de tekst van de grote Geschiedenis van Israël, die we in de eerste boeken van het Oude Testament vinden (Genesis tot en met 2 Koningen), en die de geschiedenis van het volk Israël en zijn voorouders beschrijft vanaf de schepping van de wereld tot aan de inname van Jeruzalem door de Babyloniërs in 587 v. Chr. Grotere verhalende eenheden zouden afzonderlijk gecirculeerd hebben, en later bij elkaar zijn gevoegd en aangevuld met andere verhalen over hetzelfde onderwerp, met administratieve teksten die min of meer toevallig over waren en met gedichten die in de mond van één of meer van de hoofdpersonen gelegd konden worden.[1.] Zelfs literaire onderzoekers die normaal van de eenheid en correctheid van de Hebreeuwse tekst uitgaan, zonderen (om maar een enkel voorbeeld te noemen) de slothoofdstukken 21-24 van het boek 2 Samuël daar meestal van uit, omdat we daar verhalen over David buiten de chronologische volgorde van de rest, door hem uitgesproken poëtische teksten en lijsten met betrekking tot zijn regering bij elkaar vinden.

In die betrekkelijk rustige vijver heb ik enige tijd geleden een grote steen gegooid door te betogen dat de Bijbelse Geschiedenis in de vorm zoals we die nu hebben helemaal niet het produkt van een ingewikkelde tekstgeschiedenis hoeft te zijn, maar waarschijnlijk doelbewust geschreven is als één werk dat de geschiedenis van het volk Israël beschrijft volgens het model van het geschiedwerk van de Griekse geschiedschrijver Herodotus over de Grieks-Perzische oorlogen in de jaren 492-479 v. Chr. Beide werken beschrijven bij alle verschillen, die wel degelijk zeer groot zijn, de verovering van een land (Kanaän, resp. Griekenland) door een enorm leger dat onder de leiding van zijn aanvoerder Mozes resp. de Perzische koning Xerxes het water tussen twee continenten oversteekt, en het weer verloren gaan van de verovering, met als laatste strijdhandeling het beleg van de enige stad die in handen van de veroveraars is overgebleven, respectievelijk Sestos aan de Hellespont en de

Judese hoofdstad Jeruzalem, en blijkbaar is ook het geraamte van de vertelling, in het bijzonder in de boeken Genesis - Deuteronomium, aan Herodotus ontleend.[2.]

Die opzet van de Bijbelse Geschiedenis verklaart in één klap het relatieve succes van een beschouwing van deze boeken als een eenheid: niet omdat ze van goddelijke oor-

sprong zijn, maar omdat één enkele zeer vaardige schrijver of samensteller het materiaal op uitermate bekwame wijze geordend heeft, ergens in de laat-Perzische of vroeg-Hellenistische tijd (tussen ongeveer 425 en 300 v. Chr.). Dat betekent aan de ene kant dat de abstracte figuur van de 'verteller', de lichaamloze stem die ons de bijbelverhalen meedeelt maar zich van oordelen en van mededelingen over zichzelf onthoudt, zoals die veelal gebruikelijk is bij literaire beschouwing van bijbelteksten, veel tastbaarder en persoonlijker wordt dan we ons ooit hadden kunnen indenken. Aan de andere kant houdt dit in dat het legitiem en zelfs gewenst is om de Hebreeuwse bijbeltekst zoals we die nu hebben eerst te proberen te verklaren vanuit zijn (of haar) literaire conventies in plaats van meteen over te gaan tot vermoedens over een vroegere gedaante van de tekst. Natuurlijk is het ook binnen het kader van deze theorie denkbaar dat er nog gesleuteld is aan de tekst tussen het ontstaan en de vertaling in het Grieks, de zogenaamde Septuaginta, uit de derde eeuw v. Chr., maar de tijd voor dat soort wijzigingen wordt wel relatief kort, en ook om andere redenen lijkt het waarschijnlijk dat de tekst van de Bijbelse Geschiedenis al in een vroeg stadium precies is vastgelegd.[3.] Dat houdt overigens niet in dat men moet proberen om klaarblijkelijke tegenspraken binnen de tekst te harmoniseren, maar eerder dat men moet bepalen of er werkelijk sprake is van tegenspraken, en daarna vast te stellen of deze voortkomen uit onachtzaamheid van schrijver of redacteur of uit een blijkbaar bewust naast elkaar zetten van elkaar tegensprekende gegevens.

Naar mijn mening zijn er vrij veel gevallen aan te wijzen waarin de verteller zijn lezers tegenstrijdige inlichtingen verschaft. Een klassiek voorbeeld zijn de twee verhalen over de schepping van mens en wereld zoals we die vinden aan het begin van het boek Genesis. In het eerste hoofdstuk is sprake van een schepping in zes dagen, waarbij de mens aan het eind van alles geschapen wordt, vanaf Genesis 2:4 vinden we een verhaal waarin de mens nu juist aan het begin van alles geschapen wordt. Over die twee scheppingsverhalen is ongehoord veel geschreven. In laatste instantie zijn ze het uitgangspunt geweest voor een historisch-kritische beschouwing van de oorsprong van de vijf zogenaamde Boeken van Mozes, de eerste vijf boeken van de bijbel, waarbinnen men een aantal verschillende bronnen onderkent, die op een gegeven ogenblik bij elkaar gevoegd zouden zijn. Ik kan daar hier niet te diep op ingaan, maar zou zeggen dat het een goed idee is om eerst maar eens duidelijk te zeggen, dat die verhalen die elkaar tegenspreken inderdaad naast elkaar gezet zijn, en dat de schrijver of redacteur er blijkbaar geen probleem in zag om twee versies van één gebeuren naast elkaar te zetten op de meest in het oog lopende plaats van het hele werk. Laat je die mogelijkheid eenmaal toe, dan blijken er veel meer mogelijke gevallen te zijn van dit verschijnsel. Blijkbaar biedt de Bijbelse Geschiedenis niet zelden alternatieve versies naast elkaar aan, zonder een keus te maken of zelfs maar te stellen dat we hier te maken hebben met afzonderlijke versies.

Al hebben we deze gedachten over de functie van lijsten en het voorkomen van tegenspraken in het achterhoofd, we zijn nog steeds verbaasd als we in een lijst van een aantal Filistijnen die door Davids helden verslagen zijn lezen: 'Elhanan, de zoon van de Bethlehemiet Jaäre-Oregim, versloeg de Gathiet Goliath, die een speer had met een schacht als een weversboom' (2 Sam. 21:19). Hoe nu? Is dit nu dezelfde Goliath wiens nederlaag tegen David zo uitgebreid werd beschreven in 1 Sam. 17?

Daar werd hij toch echt helemaal doodgemaakt, David sneed volgens het verhaal zelfs zijn hoofd af en nam dat mee. Toch moeten we hier wel

David met het hoofd van Goliath (bronzen beeld van Verrocchio, Nationaal Museum/Bargello, Florence)

te maken hebben met dezelfde reus: zijn naam, plaats van herkomst en zelfs de beschrijving van zijn speer stemmen precies overeen. Traditionele godsdienstige uitleggers proberen wel te harmoniseren door aan te nemen dat Elchanan een andere naam voor David zou zijn (in de context van deze lijst is dat natuurlijk onwaarschijnlijk), en de latere bewerking in het bijbelboek Kronieken maakt van het slachtoffer het broertje van Goliath. In ieder geval is duidelijk dat de Hebreeuwse tekst zoals wij die kennen ons voor grote problemen stelt.

Nu is het idee dat de verteller, in het bijzonder van de gebeurtenissen rondom David, zijn lezers een aantal malen opscheept met lastige knopen in zijn verhaal, niet nieuw. In het bijzonder als het gaat om de manier waarop sprekend ingevoerde personages hun versie van de werkelijkheid geven is achterdocht eigenlijk steeds op zijn plaats. Niet alleen is hun verhaal niet altijd erg aannemelijk, vaak wordt door literaire middelen gesuggereerd dat ze op zijn minst niet de hele werkelijkheid weergeven, en soms is hun weergave zonder meer in strijd met wat elders als werkelijk gebeurd wordt verteld. Een beroemd geval is dat van Mefiboseth, een zoon van koning Saul, en zijn knecht Ziba. Als David moet vluchten voor de opstand van zijn zoon Absalom, komt Ziba hem tegen met levensmiddelen die David in staat stellen snel verder te vluchten, zijn strijdkrachten te verzamelen en Absalom te verslaan. Ziba zegt dat Mefiboseth zit te wachten om van de opstand van Absalom gebruik te maken om zijn eigen claims op de troon weer te laten gelden. David geeft dan al het bezit van Mefiboseth aan Ziba. Bij zijn terugkomst wordt David begroet door Mefiboseth, die vertelt dat Ziba zijn voor David klaarstaande levensmiddelen en rijdier heeft gestolen. David beveelt dan dat de twee de bezittingen van Mefiboseth zullen delen. De lezer kan dit gecompliceerde geval, en de manier waarop David deze ingewikkelde knoop doorhakt, honderd keer van verschillende kanten bekijken,

maar komt er niet uit: er zijn twee versies van de werkelijkheid en het blijft in het duister welke van de twee de juiste is. Beide versies leiden echter tot de steun aan David op het ogenblik dat hij die het meest nodig had.[4.]

Een andere in de literatuur vaak besproken zaak is de dood van koning Saul. In het laatste hoofdstuk van het boek 1 Samuël wordt

ons verteld hoe Saul tijdens de strijd tegen de Filistijnen in het nauw gebracht wordt. Hij vraagt zijn wapendrager om hem te doden, omdat hij bang is levend gevangen genomen te worden door de Filistijnen. Deze weigert, waarop Saul zich in zijn eigen zwaard stort en de wapendrager zijn voorbeeld volgt. In het direct daarop volgende eerste hoofdstuk van het boek 2 Samuël vervoegt zich een onbekende jongeman uit het volk van de Amalekieten bij David met een merkwaardig verhaal. Hij bevond zich naar zijn zeggen bij toeval op het slagveld van Filistijnen en Israëlieten en zag daar Saul in het nauw gebracht worden. Die vertrouwde hem toe dat hij niet gevangen genomen wilde worden door de Filistijnen en vroeg om hem te doden, wat de Amalekiet inderdaad deed, althans volgens zijn eigen verhaal. Hij vertelde verder dat hij Sauls koninklijke versieringen, waaronder zijn diadeem, had meegenomen en bood die aan David aan, ongetwijfeld een beloning verwachtend. Dat David daar niet op inging en de Amelekiet liet doden is in dit verband voor ons van minder belang: waar het ons om gaat zijn de twee afwijkende, maar toch intrigerend gelijkende verhalen over de dood van Saul. J.P. Fokkelman heeft laten zien dat de enige manier om dit probleem op te lossen is om met de tekst mee te gaan denken en een hypothese op te stellen hoe het in ieder geval gegaan *kan* zijn: een goede verklaring is dat de Amalekiet vanuit een schuilplaats of iets dergelijks het gesprek tussen Saul en zijn wapendrager gevolgd heeft, en elementen daaruit gebruikt heeft voor zijn eigen leugenachtige verhaal, waarin hij zichzelf plaatst in de rol van de wapendrager. De koninklijke attributen heeft hij waarschijnlijk geroofd na de dood van beiden.[5.]

Nu is dat natuurlijk een mooie oplossing voor dit complexe probleem, maar daarmee zijn we er helaas nog niet. Opnieuw in een van de verhalen aan het eind van 2 Samuël vinden we een verwijzing naar een verhaal over wat er gebeurde met het lijk van koning Saul, ‘toen de Filistijnen Saul op Gilboa neergeslagen hadden’ (2 Sam. 21:12); diverse moderne vertalingen hebben het over ‘verslagen’, maar dat is een poging tot harmonisatie. In werkelijkheid geeft het Hebreeuwse werkwoord *hikka* in een dergelijke context zonder meer het doden in de strijd aan, terwijl in het verhaal over de dood van Saul duidelijk gemaakt wordt dat hij zelfs nog niet gewond was toen hij zelfmoord pleegde. Dit verhaal weerspreekt dus het eerdere relaas volledig. Het is wellicht geen toeval dat ook dit zekerheden verstorende stukje informatie aan het eind van 2 Samuël staat, waar we wel meer vinden wat de resultaten van onze eerdere lectuur op zijn kop zet. Dat is op zich wel vaker opgemerkt, en een van degenen die daarover geschreven hebben heeft het resultaat dan ook mooi gekarakteriseerd als een ‘engineered collapse of reader confidence’.[6.]

We hebben dus gezien dat de vermelding van de dood van Goliath in de lijst in 2 Sam. 21 het verhaal in 1 Sam. 17 zonder meer tegenspreekt. Daardoor gaan we nog eens wat aandachtiger naar dat verhaal en wat eromheen staat kijken. Nu is er al vaak opgemerkt dat de verhalen over de manier waarop David aan het hof van Saul verzeild raakt onderling duidelijk wringen. Het is waarschijnlijk dat de makers van de Septuaginta dat ook gezien hebben, en om die reden de twee tot één eenheid verweven hebben. Er zijn inderdaad een aantal problemen met het samen lezen van de hoofdstukken 1 Sam. 16 en 17, waarvan zeker niet het geringste is dat koning Saul blijkbaar de man die voor hem bijna dagelijks muziek speelt en die hij bovendien

tot zijn wapendrager gemaakt heeft (1 Sam. 16:21) niet herkent als hij uitgebreid met hem te maken heeft in de episode met Goliath (1 Sam. 17:31-39 en 55-58).[7.]

Maar daar blijft het niet bij. Bepaalde stuk-

David speelt cither voor Saul (collectie: Jewish Museum of New York)

jes informatie die we in het ene hoofdstuk zien staan, vinden we in het andere in een net even andere vorm, maar wel met exact dezelfde inhoud; voor dit doel worden beide helften van hoofdstuk 16, respectievelijk over de zalving van David en zijn komst naar het hof om te musiceren, het beste samengenomen. Isai heeft acht zonen: in hoofdstuk 17 staat het precieze aantal vermeld (vs. 12), in hoofdstuk 16 wordt eerst gesproken over zeven zonen, en komt aan het eind David nog op de proppen (vs. 10-11); David wordt zowel in 16:11 als 17:14 als de jongste omschreven. De oudste drie heten respectievelijk Eliab, Abinadab en Samma: in hoofdstuk 16 kijkt Samuël ze alle drie vol verwachting aan, bij ieder van hen denkend dat dít toch wel de uitverkoren koning moet zijn (vs. 6-9), in hoofdstuk 17 worden zij nog eens bij name genoemd als degenen die samen met koning Saul zijn opgetrokken tegen de Filistijnen (vs. 13). In hoofdstuk 16 hoort Isaï, die in beide hoofdstukken geïntroduceerd wordt als iemand die blijkbaar niet eerder genoemd is, blijkbaar bij de oudsten van de stad Bethlehem (vs. 4-5), in 17 wordt er nog eens uitgebreid verteld dat hij destijds al oud was (vs. 12) - een noodzakelijke voorwaarde om tot de groep van de ‘oudsten’ toe te treden! (In het Hebreeuws is er trouwens geen verschil tussen de woorden die hier vertaald zijn als ‘oud’ en ‘oudste’.) Het uiterlijk van David wordt twee keer beschreven: ‘Hij nu was rossig, ook had hij mooie ogen en een schoon voorkomen’ (16:12), respectievelijk ‘... omdat hij nog jong was, rossig, schoon van gestalte’ (17:42).

Het blijft knagen aan de lezer: de verhalen kunnen niet allebei waar zijn, en de verdubbeling van informatie wijst er ook op dat we te maken hebben met alternatieve verklaringen van Davids aanwezigheid aan het hof van koning Saul. Je gaat dus naar het vervolg kijken, en tot onze verbazing vinden we dat beide verhaalslijnen daar naast elkaar doorlopen als twee parallelle werkelijkheden: je kunt het verhaal als één geheel lezen met bepaalde logische problemen, maar beide versies zijn afzonderlijk

ook voldoende om de voortgang van de handeling te verklaren, en leveren dan geen grote inhoudelijke problemen meer op. De ‘boze geest’, die de aanleiding was om David voor Saul op de citer te laten spelen, brengt hem ertoe om tweemaal te proberen David, die ‘zoals elke dag’ voor hem aan het spelen is, onverwacht met zijn speer te doorsteken (resp. 1 Sam. 18:11 en 19:9-10). Beide keren mislukt dat. Ondertussen wil Saul, jaloers geworden door Davids militaire successen, hem uit de weg ruimen omdat hij populairder onder de bevolking geworden is dan hijzelf. Nergens worden deze twee motieven met elkaar in verband gebracht, ze hebben zelfstandig als resultaat dat Saul uit is op het leven van David.

Als om deze verdubbelde verhaalslijnen weer bij elkaar te laten komen, eindigen ze

beide met een beschrijving van de vlucht van David bij Saul vandaan in vrijwel dezelfde woorden, respectievelijk ‘Daarop vluchtte David en ontkwam in die nacht’ (1 Sam. 19:10) en ‘hij ging ['s nachts] op de vlucht en ontkwam’ (1 Sam. 19:12). Vrijwel deze zelfde woorden worden weer opgenomen als het verhaal, deze keer weer in eenduidige, enkelvoudige vorm, verder gaat met de aankomst van David bij de profeet Samuël: ‘Nadat David gevlucht en ontkomen was, kwam hij bij Samuël te Rama en deelde hem mee al wat Saul hem aangedaan had.’ (1 Sam. 19:18)

In het vervolg komen we twee keer een verwijzing naar de episode van David en Goliath tegen. De eerste keer is als David op de vlucht is voor Saul en aankomt bij het heiligdom in de plaats Nob. De priester Achimelech geeft hem onder andere een zwaard, dat hij omschrijft als ‘het zwaard van de Filistijn Goliath, die u verslagen hebt in het Terebintendal’ (1 Sam. 21:9, verg. ook 22:10), dat daar blijkbaar in het heiligdom bewaard werd: een schijnbaar overbodige vermelding van Davids heldendaad. Het tweede geval is het al besprokene in de lijst in 2 Sam. 21:19, dat haaks staat op het eerste, en de dood van Goliath toeschrijft aan de onbekende Elhanan, zonder duidelijk te maken wanneer dat precies gebeurd moet zijn; de context suggereert een latere periode van de regering van David.

Kortom, de lezer wordt steeds weer op het verkeerde been gezet, en er is feitelijk voor hem of haar geen manier om uit te maken wie nu werkelijk Goliath gedood heeft. Als David Goliath niet gedood heeft, dan moet hij op een andere manier kennis gemaakt hebben met Saul, en daartoe dient het verhaal over het citerspelen zich als een goede vervanging aan. Als om ons duidelijk te maken dat een keuze voor dat verhaal ook niet de oplossing is, staat er dat de priester Achimelech ondubbelzinnig verwijst naar Davids overwinning over Goliath. Als ware het om het ons ook onmogelijk te maken om uit een later verhaal over Davids kinderloos gebleven vrouw Michal (2 Sam. 6:20-23), die ook een rol speelt in het verhaal over de nachtelijke ontsnapping dat voortgaat op dat van David en Goliath, te concluderen dat dit misschien toch het meest waarschijnlijke is, komt ze in 2 Sam. 21:8 nog eens voor, maar nu gehuwd met een zekere Adriël en in het bezit van maar liefst vijf zonen.[8.] Kortom, we dwalen door een spiegelpaleis dat de schrijver van Davids biografie voor ons heeft ingericht, en zolang we binnen de termen van het verhaal blijven is er geen mogelijkheid om eruit te komen.

We hebben gezien dat de beschrijving van het leven van koning David in de bijbel een zeer bijzonder soort van biografie is: het lijkt de bedoeling van de schrijver ervan te zijn om de zekerheid van de uitkomst van zijn verhaal, de vestiging van de dynastie van David, op een unieke manier te benadrukken, door bij de lezer onzekerheid te scheppen over vrijwel alles wat ligt op de weg ernaartoe. De motieven van de mensen voor hun handelingen, wat ze over elkaar zeggen en de verhalen die ze over de gebeurtenissen vertellen, op ieder gebied wordt de lezer steeds weer op het verkeerde been gezet. Niet alleen kunnen we twijfelen aan de waarheid van wat door de hoofdpersonen van het verhaal gezegd wordt, die twijfel wordt ook ondersteund door de manier van weergave en de door de verteller verschafte inlichtingen. Soms staan er verschillende versies van de werkelijkheid tegenover elkaar, waaruit geen absoluut juiste keuze mogelijk blijkt te zijn. In het beroemde geval van de dood van Saul denken we uit het vertelde verhaal en een leugenachtige weergave de precieze loop van de gebeurtenissen te kunnen reconstrueren, maar een aantal hoofdstukken verder

worden we weer op onze positie van machteloze en onzekere lezer gedrukt worden doordat het allemaal

weer anders heet te zijn gebeurd. Tenslotte zijn er gevallen - en eigenlijk heeft nooit iemand dat volledig onderkend - waarin blijkbaar doelbewust tegenspraken in het verhaal zijn aangebracht, verschillende versies van de beschreven gebeurtenissen die niet allebei waar kunnen zijn, maar ons als lezer door de schrijver toch beide worden aangeboden zonder dat hij zijn eigen twijfel of die van ons verwoordt door beide of één ervan in te kaderen als een verhaal uit de tweede of derde hand (wat hij elders wel degelijk regelmatig doet); de persoonlijke twijfel kan niet aangegeven worden door de beperkingen die de verteller van de Bijbelse Geschiedenis zich nu eenmaal in het algemeen heeft opgelegd.

Het geval dat we in enig detail bekeken hebben, de vraag op welke manier Davids kennismaking met Saul en hun onderlinge vervreemding hebben plaatsgevonden, blijkt wel zeer ongewoon te zijn. Twee onderling niet verenigbare verhalen over hun kennismaking zijn in hoge mate parallel opgezet door opbouw en gebruik van terminologie, en beide hebben een vervolg in wat daarna komt. Ze zijn zozeer in elkaar vervlochten dat het lijkt alsof we met één continu verhaal te maken hebben, en op de fundamentele onverenigbaarheid worden we pas gewezen als in een lijst aan het eind van de serie hoofdstukken over koning David plompverloren wordt meegedeeld dat de Filistijnse reus Goliath gedood is door een onbekende stadgenoot van David, waaruit we wel moeten concluderen dat het op zijn minst twijfelachtig is of David dit gedaan heeft.

Een van de belangrijkste functies van het opnemen van de lijsten van Davids ambtenaren, zijn tegenstanders en zijn dapperste soldaten blijkt te zijn om de lezer te wijzen op deze fundamentele onzekerheid door in het verhaal zelf niet aangegeven informatie te verschaffen en zelfs door de in het verhaal voor waar gegeven informatie te weerspreken en onze ogen te openen voor andere tegenspraken in die zo bijzondere levensbeschrijving van koning David.

Dit artikel is opgedragen aan de nagedachtenis van Ruth Foppema-Wolf (1918-1995), auteur van vele biografieën, met wie ik vele jaren geleden deze verhalen gelezen heb.

Dr. J.W. Wesselius is universitair docent Hebreeuws en Aramees aan de Faculteit der Letteren van de Universiteit van Amsterdam.

Eindnoten:

1. Zie het zeer grondige overzicht in C. Houtman, *Der Pentateuch. Die Geschichte seiner Erforschung neben einer Auswertung* (Kampen 1994).
2. J.W. Wesselius, 'Herodotus, vader van de bijbelse geschiedenis?', *Amsterdamse Cahiers voor Exegese en Bijbelse Theologie* 14 (1995) 9-61 & 142. Zie over dit onderwerp ook id., 'De bedrogen bedrieger als oorsprong van het geschiedverhaal bij Herodotus en in de Bijbel', in: A.M. van Erp Taalman Kip en I.J.F. de Jong (red.), *Schurken en schelmen. Cultuurhistorische verkenningen rond de Middelandse Zee* [*Festschrift* J.M. Bremer] (Amsterdam 1995) 33-43.
3. Zie bijvoorbeeld de overwegingen in mijn 'Openbare en verborgen motieven in de verhalen rondom David', *Amsterdamse Cahiers voor Exegese en Bijbelse Theologie* 11 (1992) 42-64: 60-62.

4. ‘Openbare en verborgen motieven’ (n.3) 50-52.
5. J.P. Fokkelman, ‘A Lie, Born of Truth, too Weak to Contain it’, *Oudtestamentische Studiën* 23 (1984) 39-55.
6. D.M. Gunn, ‘New Directions in the Study of Biblical Hebrew Narrative’, *Journal for the Study of the Old Testament* 39 (1987) 65-75: 71.
7. Zie bijvoorbeeld de studies van verschillende auteurs in D. Barthélemy e.a., *The Story of David and Goliath: Textual and Literary Criticism. Papers of a Joint Venture* (Fribourg & Göttingen 1986). Verg. ook A. van der Kooij, ‘The Story of David and Goliath. The Early History of its Text’, *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 68 (1992) 118-131.
8. De vertaling-1951 van het Nederlands Bijbelgenootschap verandert (!) haar naam daar in die van haar zuster Merab, maar de Hebreeuwse tekst is ondubbelzinnig.

Nuchter, zakelijk en exact
Suetonius, wetenschappelijk biograaf
Daan den Hengst

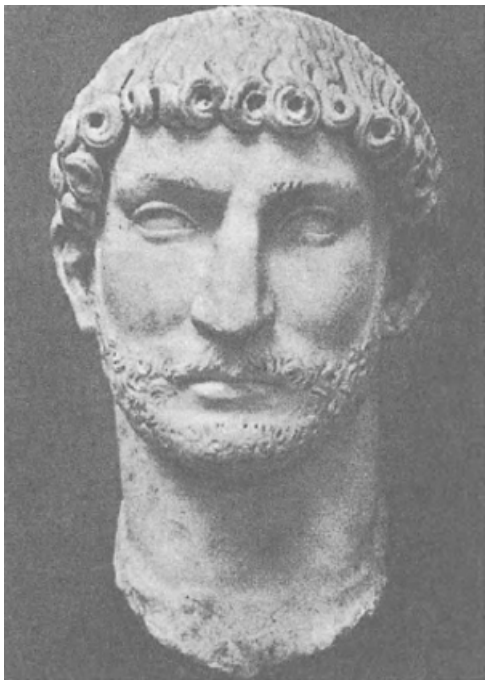
> Gaius Suetonius Tranquillus is geboren in of omstreeks het jaar 70 na Chr., tijdens de regering van keizer Vespasianus. Over zijn leven tot 97 is ons, op een enkel onbeduidend detail na, niets bekend. Uit dat jaar dateert de eerste aan hem gerichte brief van Plinius de Jongere, waaruit blijkt dat Suetonius tot diens vriendenkring is gaan behoren.

Plinius was een succesvol advocaat die het tijdens het schrikbewind van Domitianus (81-96) al tot belangrijke overheidsfuncties had gebracht en onder keizer Trajanus (98-117) zelfs consul zou worden. Hij beschikte, zoals hij zelf zegt, over een fijne neus voor jeugdige talenten op literair en wetenschappelijk terrein en gebruikte zijn invloedrijke positie om hen te ondersteunen.

Uit de brieven van Plinius krijgen we een goede indruk van hoe het literaire mecenaat in deze tijd functioneerde. Zo vraagt hij aan een vriend of die ervoor wil zorgen dat Suetonius een buitenhuis met een stuk grond eromheen voor een redelijke prijs krijgt. Hij noemt Suetonius een ‘vertrouwd vriend’ in deze brief en typeert hem als *scholasticus dominus*, een kamergeleerde. Hij schrijft: ‘Er is veel in dit kleine landgoed dat mijn vriend Tranquillus aantrekt, als tenminste de prijs niet afschrikt: de nabijheid van Rome, de gunstige ligging aan de weg, de bescheiden afmetingen van het huis en de beperkte omvang van het land, dat hem verstrooiing kan bieden zonder hem handenvol werk te bezorgen. En voor kamergeleerden zoals hij is een stukje grond al ruimschoots groot genoeg als het gelegenheid biedt het hoofd wat rust te geven, de ogen te laten bijkomen, eromheen te slenteren, op en neer te lopen langs een en hetzelfde paadje, alle wijnstokken te kennen en de boompjes te tellen.’ (*Ep.* 1.24).

In een brief uit het jaar 105 sommeert Plinius zijn vriend op schertsende toon nu toch eindelijk het werk te publiceren dat hij al zo lang klaar heeft, maar niet uit handen wil geven. Plinius doelt vermoedelijk op Suetonius' *Grote Figuren*, waarvan ons een klein gedeelte is overgeleverd, of op zijn *Spelen en Wedstrijden bij de Romeinen*, een studie die in later tijd vaak wordt geciteerd. Tenslotte richt Plinius in 113 - hij is dan pro-consul van de provincie Bithynië - een schrijven aan keizer Trajanus, waarin hij om een gunst vraagt voor Suetonius. Diens huwelijk was namelijk kinderloos gebleven, zodat hem de voorrechten werden onthouden die aan personen met drie of meer kinderen in hun carrière en bij erfenissen werden verleend. Plinius verzoekt de keizer deze faciliteiten aan Suetonius te gunnen, ondanks het feit dat hij niet aan de voorwaarde voldoet. Om zijn betoog kracht bij te zetten, prijst hij Suetonius als een ‘zeer degelijk, integer en geleerd man’. Het verzoek wordt ingewilligd.

Vermoedelijk heeft Suetonius na de dood van Plinius een nieuwe beschermer gevonden in een van diens vrienden, Septicius Clarus. Aan deze Romeinse ridder, die onder keizer Hadrianus (118-137) commandant van de keizerlijke garde was, heeft hij zijn keizerbiografieën opgedragen, zoals we weten van de zesde-eeuwse auteur Johannes Lydus. Het voorwoord op de keizerlevens,



Hadrianus (collectie Museum Ostiense, Ostia)

waarin deze opdracht moet hebben gestaan, is verloren gegaan. Hetzelfde geldt voor de eerste hoofdstukken van het Leven van Caesar, waarin de geschiedenis van de Julische Huis zal zijn beschreven.

De vondst - in 1952 - van een inscriptie in Hippo Regius (bij Bône in Algerije) heeft onze kennis over Suetonius' ambtelijke loopbaan aanzienlijk vergroot. Voordien was slechts met zekerheid bekend dat Suetonius onder keizer Hadrianus de functie *ab epistulis*, hoofd van de keizerlijke kanselarij, had bekleed. Op de inscriptie worden behalve deze functie nog genoemd de ambten *a studiis* en *a bybliothecis*. De ambtenaar *a studiis* had tot taak de keizer, wanneer deze een decreet wilde uitvaardigen, in te lichten over het standpunt van zijn voorgangers in de onderhavige kwestie en te zoeken naar juridische precedenten. Tevens beheerde hij het keizerlijk archief. Als *a bybliothecis* was Suetonius belast met het toezicht op de openbare bibliotheken, waarvan Rome er in die tijd zeven bezat. Het hoogtepunt van Suetonius' loopbaan was de functie *ab epistulis*. De keizerlijke kanselarij behandelde de hele diplomatieke correspondentie zowel met de provinciegouverneurs binnen de rijksgrenzen als met de vreemde mogendheden daarbuiten. Mogelijk maakte de *ab epistulis* zelfs deel uit van het *consilium principis*, de adviesraad van de keizer. Zo was de man die Plinius nog met enige vertedering als een wereldvreemde kamergeleerde kon afschilderen opgeklommen tot een van de belangrijkste posten in de keizerlijke administratie.

Waarschijnlijk heeft dezelfde Septicius Clarus aan wie Suetonius zijn carrière te danken had hem ook meegesleept in zijn val. Tijdens een inspectiereis van keizer Hadrianus door Brittannië in 122 kregen beiden hun ontslag aangezegd. Als reden noemde Hadrianus, volgens de vierde-eeuwse bron waaraan wij dit bericht danken, dat zij zich ‘in de omgang met zijn echtgenote Sabina, zonder dat hij daarvoor toestemming gegeven had, vrijheden hadden veroorloofd die niet strookten met de eerbied die het keizerlijk hof eiste.’ De keizer voegde daaraan toe ‘dat hij zich ook

van zijn vrouw zou hebben ontdaan vanwege haar chagrijnige en onaangename karakter, als hij een gewoon burger was geweest'. De passage is moeilijk te interpreteren, omdat de tekst niet helemaal vaststaat. De meest plausibele verklaring lijkt te zijn dat Suetonius en Septicius Clarus deel uitmaakten van een groep rond keizerin Sabina, wier vestandhouding met Hadrianus veel te wensen overliet, en dat Hadrianus tegen haar niet durfde op te treden, maar wel haar entourage de laan uitstuurde.

In verschillende oudere studies over Suetonius vindt men de stelling dat het plotselinge ontslag van Suetonius uit overheidsdienst gevolgen heeft gehad voor zijn keizerbiografieën. Het is namelijk opvallend dat het aantal documenten dat hij in zijn levensbeschrijvingen opneemt, vanaf het *Leven van Claudius* sterk terugloopt en dat zij in de laatste levens zelfs geheel ontbreken.

Deze verandering zou zijn veroorzaakt doordat Suetonius na zijn ontslag niet langer toegang had tot keizerlijk archiefmateriaal. Deze traditionele opvatting is bestreden door De Coninck,[1.] die door een zorgvuldige analyse van Suetonius' werkzijze het beeld van een ijverige archievenspeurder heeft genuanceerd. De interessantste documenten die Suetonius citeert zijn brieven van Augustus. Op grond van citaten van contemporaine auteurs als Tacitus en Quintilianus neemt De Coninck aan dat er een brievencollectie van Augustus in omloop is geweest en dat Suetonius daarvoor dus niet uitsluitend op de archieven was aangewezen. De onloochenbare teruggang in de kwaliteit van de documentatie en de gedetailleerdheid van de berichtgeving voor de periode na Augustus treft de lezer niet alleen in de keizerbiografieën aan, maar ook in het eerder gepubliceerde *Grote Figuren*. Het is daarom niet beslist noodzakelijk deze ontwikkeling in het werk van Suetonius in verband te brengen met zijn ontslag in het jaar 122.

Overzien we de loopbaan van Suetonius, dan kunnen we vaststellen, dat hij de mogelijkheden die er voor een Romeins ridder bestonden tijdens de regering van Hadrianus volledig heeft uitgebuit. Het is niet bekend hoe het leven van Suetonius na zijn verwijdering van het hof verder is verlopen en evenmin in welk jaar hij zijn keizerbiografieën heeft gepubliceerd. Dat de publicatie na 126 heeft plaatsgevonden is zeker, omdat hij in het *Leven van Titus 10* over Domitia, van wie wij weten dat zij in 126 nog in leven was, in de verleden tijd spreekt.

Ook de vraag hoe Suetonius in zijn levensonderhoud heeft voorzien vóór hij zijn loopbaan aan het hof begon, is niet met zekerheid te beantwoorden. Het is heel goed mogelijk dat Suetonius, die als ridder een kapitaal bezat waarvan hij kon rentenieren, zich geheel gewijd heeft aan zijn wetenschappelijke onderzoekingen. In de Suda, een tiende-eeuws verzamelwerk, wordt een opsomming gegeven van Suetonius' geschriften, die dankzij verspreide citaten nog kan worden aangevuld. Zij vallen uiteen in drie categorieën: lexicale studies, studies over instellingen en gebruiken, en biografieën.[2.] Van de eerste categorie kennen we één werk, *Scheldwoorden en hun herkomst*, uit een Byzantijns excerpt. Hetzelfde geldt voor *Griekse spelen*, dat tot de tweede categorie behoort, evenals enkele werken waarvan de titels een belangstelling verraden die ook in de keizerlevens valt waar te nemen, zoals het geschrift *Het Romeinse Jaar*, waarin de Juliaanse kalenderhervorming uitgebreid zal zijn behandeld. Hetzelfde geldt voor de studie *Spelen en wedstrijden bij de Romeinen*, een onderwerp dat in vrijwel alle keizerbiografieën herhaaldelijk en uitvoerig ter sprake komt. Alleen de werken van het derde type, de biografische geschriften, zijn gedeeltelijk in hun oorspronkelijke vorm overgeleverd. Daartoe behoren behalve de keizerbiografieën ook het al eerder genoemde *Grote Figuren*, waarin Suetonius achtereenvolgens Romeinse dichters, redenaars, geschiedschrijvers, filosofen, grammatici en retoren heeft besproken. Alleen het laatste gedeelte, over grammatici en retoren, is, zij het onvolledig, bewaard gebleven. Suetonius' dichterbiografieën zijn niet overgeleverd. Wel hebben ze ten grondslag gelegen aan de levensbeschrijvingen die in enkele vierde-eeuwse commentaren zijn opgenomen, zodat we ons toch nog een indruk kunnen vormen van hun inhoud. De biografie van de komediedichterTerentius, ons overgeleverd door de vierde-eeuwse grammaticus Donatus, benadert het origineel van Suetonius vermoedelijk het dichtst. Tegen het eind van de vierde eeuw ontleende

de kerkvader Hieronymus veel aan dit werk voor zijn bewerking van Eusebius' *Chronicon*, een wereldgeschiedenis die Hierony-

mus aanvulde met aantekeningen over Latijnse letterkunde.

De lange lijst van Suetonius' publikaties maakt duidelijk dat zijn keizerbiografieën slechts een klein deel uitmaken van zijn omvangrijke produktie en dat hij in de eerste plaats als een encyclopedisch geleerde moet worden beschouwd. Dit spreekt ook uit de vorm en de opzet van al zijn geschriften, de biografische incluis. Of het nu gaat over woorden, instellingen of historische personages, de werkwijze is in beginsel steeds dezelfde. Het onderwerp wordt geanalyseerd, gecategoriseerd en vervolgens puntsgewijs behandeld. Het resultaat is niet een aaneengesloten chronologisch geordend verhaal, zoals bij een historicus, maar een rubrieksgewijze inventarisering. In de keizerbiografieën wordt deze systematische behandeling in de regel voorafgegaan door een kort overzicht van het leven van de betreffende keizer tot zijn troonsbestijging, waarin Suetonius wel de chronologie volgt. Zo ontstaat een opbouw, die in het leven van Augustus het duidelijkst te zien is. De eerste acht hoofdstukken daarvan beschrijven familie, geboorte en naam van de toekomstige keizer en geven een korte schets van zijn verrichtingen tot de vorming van het Driemanschap met Antonius en Lepidus. Dan vervolgt Suetonius met de woorden: ‘Nu ik hiermee een soort samenvatting heb gegeven van zijn leven, wil ik de onderdelen daarvan één voor één behandelen, niet in chronologische volgorde, maar naar rubrieken gerangschikt, opdat zodoende de uiteenzetting aan doorzichtigheid wint en de bestudering vereenvoudigd wordt.’ Twee dingen verdienen hier aandacht. In de eerste plaats dat Suetonius er zelf op wijst dat hij de chronologische volgorde, waarin een historicus zijn feiten presenteert, in het beschrijvende deel verwaarloost. Verder valt op dat Suetonius meent zijn personen te kunnen beschrijven door een reeks facetten naast elkaar te belichten. Een chronologische behandeling is noodzakelijk, wanneer

Marmeren beeld van Augustus

men gelooft in een bepaalde ontwikkeling van het karakter onder invloed van de gebeurtenissen. Van een dergelijke overtuiging is evenwel bij Suetonius geen sprake. Geconfronteerd met de degeneratie van Tiberius in diens laatste levensjaren, probeert Suetonius niet een verklaring te vinden voor zijn gedrag, bij voorbeeld in de vernederingen die Tiberius zich had moeten laten welgevallen van Augustus, of in zijn verblijf, min of meer als balling, op Rhodos; hij ziet hier slechts een openbaring

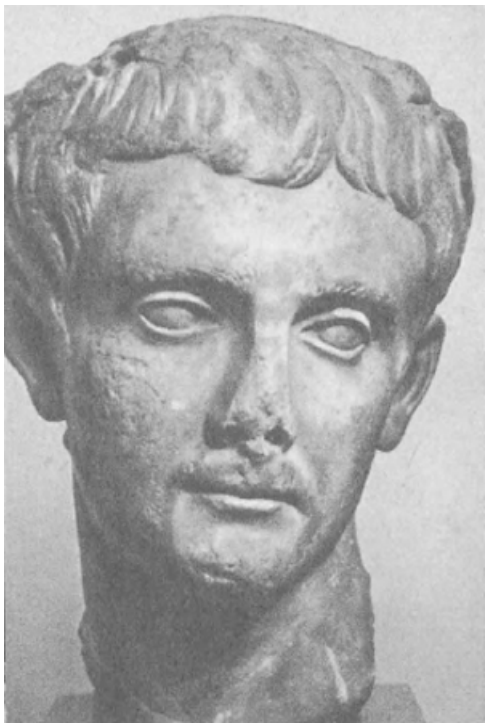
van ondeugden die altijd aan Tiberius' karakter inherent waren geweest en het zijn de ideale omstandigheden op Capri die hem ertoe brengen om neigingen die hij tot dusver had onderdrukt bot te vieren.

Een positieve kant van de rubrieksgewijze behandeling is, zoals Suetonius zelf opmerkt, de overzichtelijkheid, maar er kleven ook ernstige bezwaren aan.[3.] De werkwijze kan leiden tot verbrokkeling, ongenuanceerde uitspraken en misleidende generalisaties. Zo komt de samenzwering van Murena en Fannius tegen Augustus in het jaar 23 v. Chr. onder vier verschillende gezichtspunten aan de orde (*Leven van Augustus* 19, 56 en 66, *Leven van Tiberius* 8). Om-

dat Suetonius gedwongen is bepaalde handelingen van zijn personages in een rubriek onder te brengen die of positief of negatief is, wordt hij wel eens verleid tot ongenuanceerde uitspraken, terwijl hij buiten het keurslijf van de rubrieken tot subtiele afwegingen in staat blijkt. Een voorbeeld hiervan is dat hij Nero in hoofdstuk 38 van de aan hem gewijde biografie zonder meer aansprakelijk stelt voor de brand van Rome, terwijl dit in zijn bron vermoedelijk als niet meer dan een mogelijkheid was voorgesteld. In het *Leven van Tiberius* 61 lezen we in een opsomming van diens wreedheden: 'Omdat de traditie verbood maagden te wurgen, werden jonge meisjes eerst door de beul geschonden en vervolgens gewurgd.' De formulering suggereert dat dit een gangbare praktijk was, maar uit de paralleloverlevering valt af te leiden dat het een generalisering is, gebaseerd op het ellendige lot van Seianus' dochter.

De vorige alinea is geschreven op de wijze van Suetonius. Zij opent met een algemene uitspraak over de negatieve kanten van diens werkwijze, te weten verbrokkeling, het verwaarlozen van nuances en generaliseringen. Daarna worden deze drie gebreken elk met een voorbeeld geïllustreerd. Het mag duidelijk zijn dat het voor de lezer zaak is zich er steeds rekenschap van te geven onder welke noemer de door Suetonius gepresenteerde feiten zijn gebracht. Meer in het algemeen moet de lezer zich er bij voortduring bewust van zijn dat hij geen verhalend geschiedwerk voor zich heeft in de geest van de *Historiën* of de *Annalen* van Suetonius' grote tijdgenoot Tacitus. Tot de kenmerken van het biografische genre, dat in de Oudheid scherp werd onderscheiden van de geschiedschrijving, behoort dat alle aandacht uitgaat naar de hoofdpersoon en dat historische gebeurtenissen, hoe belangrijk ook, alleen van belang zijn voor zover zij bijdragen tot de kennis van zijn leven. Nu wordt de scherpe scheiding tussen iemands persoonlijke geschiedenis en de politieke gebeurtenissen van zijn tijd problematisch wanneer de hoofdpersoon van de biografie een centrale rol speelt in het politieke leven. Deze moeilijkheid is door Cornelius Nepos, Suetonius' voorganger in het biografische genre, in de aanhef van zijn *Leven van Pelopidas* aldus onder woorden gebracht: 'Ik ben bang dat ik, als ik de historische feiten begin te behandelen, de indruk wek niet zijn leven te verhalen, maar een geschiedwerk te schrijven. Als ik echter alleen de hoofdzaken aanstip, bestaat het gevaar dat het voor iemand die minder goed thuis is in de Griekse geschiedenis onvoldoende duidelijk wordt hoe belangrijk deze man is geweest.' Suetonius hoefde, schrijvend over keizers uit het recente verleden, voor dat tweede risico uiteraard minder bang te zijn. Hij veronderstelt de historische context bij zijn lezers dan ook zonder meer bekend en kan zijn aandacht zodoende volledig richten op de keizer wiens leven hij behandelt. Doordat hij zich niet om de grote politiek hoeft te bekommeren, heeft hij gelegenheid een onnoemelijk aantal anekdotes te vertellen en af te dalen tot details die in de officiële geschiedschrijving geen aandacht waardig gekeurd werden. Deze *petite histoire* maakt het beeld van de vroege keizertijd, dat vooral bepaald is door de monumentale geschriften van Tacitus, op tal van punten scherper. Om een enkel voorbeeld te noemen: Augustus' wreedheid in de periode tussen de moord op Caesar en zijn definitieve overwinning op Antonius, door Tacitus terloops vermeld, vinden we in Suetonius zorgvuldig uitgewerkt. Diens bonhomie in de omgang met vrienden wordt hier door een reeks voorbeelden geïllustreerd, het duidelijkst in de curieuze citaten uit Augustus' briefwisseling met Tiberius.

Keer op keer geven Suetonius' mededelingen een verrassende kijk op de personen die hij beschrijft. En omdat bij hem het



Marmeren kop van Tiberius

streven om een afgerond beeld van hun karakter te geven veel minder geprononceerd is dan bij Tacitus, wordt de lezer gedwongen het beeld dat zich al lezende vormt, steeds weer bij te stellen. Is men onder de indruk geraakt van Caesars onverzettelijkheid bij zijn streven naar macht, zoals dat bij Suetonius meer aangeduid dan beschreven wordt, dan is het weer verbluffend te lezen, wat men hem in de senaat over zijn 'verwijfdheid' durft toe te voegen. Een verwijfdheid, die, zoals later blijkt, tot in zijn kleding en lichaamsverzorging uitkwam. Augustus, die als jongeman een vader en een zoon liet gokken, wie van beiden de dood moest ingaan, is dezelfde man van wie later verteld wordt dat hij zo graag bikkelde met kleine jongetjes die er leuk uitzagen en aardig konden babbelen. Bepaald beangstigend is de beschrijving van Tiberius. In zijn jeugd uiterst gereserveerd, met een lijzige, hautaine manier van spreken; oud geworden een perverse wreedaard. Deze laatste eigenschap laat zich niet beter illustreren dan met de anekdote over een oude vriend van Tiberius die hem kwam bezoeken, maar terstond werd gearresteerd en gefolterd, om vervolgens, toen Tiberius de vergissing bemerkte, te worden omgebracht (*Leven van Tiberius* 62).

Het ontbreken van een geprononceerde visie op zijn personages en zijn neiging alles wat hij gevonden heeft te gebruiken maken dat Suetonius weinig selectief te werk gaat bij het presenteren van zijn omvangrijke materiaal. Hij laat vriend en vijand aan het woord; ook de meest onwaarschijnlijke aantijgingen aan het adres van de keizers zijn in zijn werk te vinden. Bij weinig auteurs staat zoveel laster en achterklap te lezen als bij Suetonius, zodat wij ons een beeld kunnen vormen van de vulgaire middelen waarmee de politieke strijd in de door hem beschreven periode werd gevoerd.

Het zou evenwel onjuist zijn de waarde van Suetonius voor de geschiedschrijving te bagatelliseren. Moderne historici zijn het er in het algemeen over eens, dat hij zelden of nooit uit vooringenomenheid materiaal achterhoudt of de waarheid geweld

aandoet. Het zijn echter niet alleen de opzienbarende details die Suetonius' keizerlevens tot belangwekkende lectuur maken. Hij heeft een grote belangstelling voor de cultuurhistorie, wat bij een auteur van literaire biografieën geen verwondering wekt. Hij somt de literaire werken van de keizers op, noemt hun voorkeuren op dit gebied en karakteriseert hun stijl. In deze zaken toont hij zich zeer competent.

Uit zijn eigen stijl spreekt dezelfde distantie die hij ook tegenover zijn personages in acht neemt. Hij schrijft koel en zakelijk. Emotionele passages zijn zeer zeldzaam en het eigenlijk nooit wordt de aandacht plotseling getrokken door een opvallende woordkeus of een gelukkig gekozen adjectief. Iedere literaire ambitie schijnt hem vreemd te zijn. Men heeft in zijn karakteristiek van Augustus' stijl - met de nadruk op diens sober-

heid en duidelijkheid en zijn zorg voor correct taalgebruik - wel gemeend de eisen te herkennen die hij aan zijn eigen stijl moet hebben gesteld. Dat neemt niet weg dat hij het de lezer dikwijls moeilijk maakt door de lengte van zijn zinnen en de compacte vorm waarin hij zijn mededelingen giet. De droge, wetenschappelijke stijl waarin Suetonius schrijft vormt vaak een allermerkwaardigst contrast met de bizarre, soms onthutsende feiten die hij van tijd tot tijd vermeldt. Een enkele keer vraagt men zich af of er soms een bewust understatement wordt gebruikt of dat er ironie in het spel is, maar vermoedelijk zouden wij de welwillendheid ten aanzien van Suetonius te ver drijven door dit aan te nemen.

De keizerlevens hebben in Suetonius' tijd en in de eeuwen die volgden veel succes gehad. Het beste bewijs daarvoor is wel dat de politieke biografie, zoals Suetonius die gestalte had gegeven, de annalistische geschiedschrijving volkomen heeft overvleugeld. In de Middeleeuwen kiest Einhard, het *Leven van Augustus* als voorbeeld voor zijn biografie van Karel de Grote. Petrarca prees Suetonius als ‘een zeer betrouwbaar getuige, die, schrijvend over de allermachtigsten, zich noch door vrees noch door persoonlijke voorkeur liet beïnvloeden’. Moderne geleerden hebben minder gunstig over hem geoordeeld. Zijn stijl is velen een doorn in het oog geweest en zijn tijdgenoot Tacitus heeft zoveel bewondering voor zich opgeëist dat er voor Suetonius niet veel meer overbleef dan een wat laatdunkende erkenning van zijn betrouwbaarheid. De studie van F. Leo,[4.] die lang als hét standaardwerk over Suetonius heeft gegolden, ondermijnde bovendien het geloof in zijn originaliteit als schrijver van politieke biografieën. Uitgaande van enkele kenmerkende eigenschappen van Suetonius' methode, zoals de reeds genoemde afwisseling van verhalende gedeelten waarin hij de chronologie volgt en beschrijvende stukken ingedeeld in rubrieken, het ontbreken van artistieke pretenties en het streven naar volledigheid in de presentatie van het materiaal, poogde Leo hem een plaats toe te wijzen in de biografische traditie. Hij meende dezelfde karakteristieken te kunnen ontdekken in de levensbeschrijvingen van schrijvers, zoals die door de Alexandrijnse geleerden werden vervaardigd. Nu was het materiaal dat Leo ten dienste stond om zijn stelling te bewijzen uiterst fragmentarisch, zodat hij op reeksen hypothesen was aangewezen. De zwakke punten in Leo's theorie zijn overtuigend aangetoond door Steidle,[5.] die Suetonius tekent als typisch vertegenwoordiger van het Romeinse realisme. De belangstelling van de Romeinen voor feitelijke gegevens over het leven van historische figuren illustreert hij met een overvloed van verwijzingen naar inscripties en lijkredes en met citaten uit historici, redenaars en dichters. Met zijn zin voor het concrete detail en de precieze weergave - kenmerkend ook voor de Romeinse portretkunst - heeft Suetonius een werk geschreven dat meer is dan alleen een enigszins onhandige adaptatie van een Grieks genre. Het weerspiegelt veeleer de Romeinse visie op het leven van een mens, nuchter, zakelijk en exact.

Daan den Hengst is verbonden aan de vakgroep Griekse en Latijnse Taal- en Letterkunde van de Universiteit van Amsterdam.

Eindnoten:

1. L. de Coninck, *Suetonius en de archivalia*, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel 1983.
2. Vergelijk hiervoor de indeling van A. Wallace-Hadrill in diens voortreffelijke studie *Suetonius*, London $_2$1995.
3. Zie hiervoor D. Flach, 'Zum Quellenwert der Kaiserbiographien Suetons', in *Gymnasium* 79, 1972, 273-289.
4. *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig, 1901.
5. *Sueton und die antike Biographie*, München, 1951.

Ontboezemingen in het publieke domein
De middeleeuwse Arabische autobiografie
Arie Schippers

> Over het algemeen bestaat in Europa een consensus over de westerse oorsprong van de autobiografie. Deze zou exclusief tot de westerse cultuur behoren. Wanneer niet-Europeanen een autobiografie schrijven zijn ze 'geannexeerd door een mentaliteit die de hunne niet is'[1]. Als we ons bezig houden met de Arabische autobiografie, verwerpen we het standpunt dat het om een Europees genre gaat dat voor de moderne tijd niet heeft bestaan.[2]

Natuurlijk moet onze definitie van het autobiografische genre niet te zeer opgerekt worden, want in de middeleeuwse Arabische literatuur bestaan nu eenmaal veel vertellingen in de eerste persoon. Deze vertellingen staan vaak op naam van iemand die de geschiedenis persoonlijk zou hebben meegemaakt waardoor het verhaal authenticiteit wordt verleend: zoals in de verhalenbundels van Tanukhi (938-994) of in het *Boek der Liederen*, een verzameling dichtersbiografieën van al-Isbahani (897-967). Daarom gaan we uit van de definitie Lejeune, die de autobiografie ziet als 'een retrospectieve vertelling in proza die door een werkelijk bestaand persoon wordt verteld, waarbij de nadruk ligt op het persoonlijke leven, vooral op de geschiedenis van zijn eigen persoonlijkheid.'

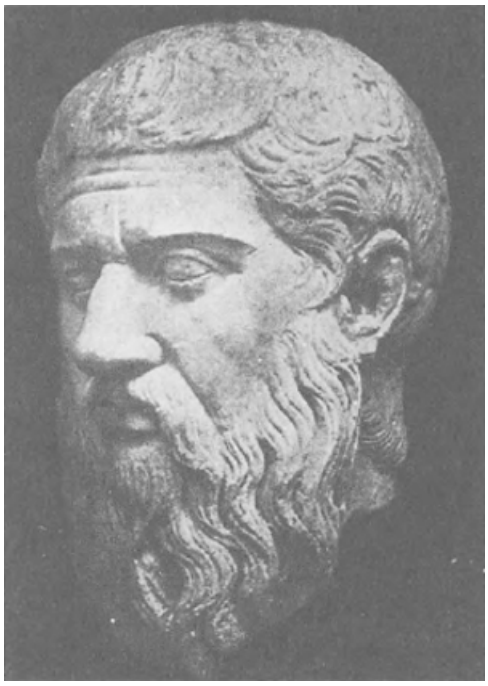
Volgens Bakhtin bestond een reeks belangrijke (auto)biografische vormen reeds in de Oudheid, die een enorme invloed hebben uitgeoefend niet alleen op de evolutie van de Europese (auto)biografie, maar ook op de evolutie van de Europese roman in zijn algemeenheid. Bakhtin maakt een onderscheid in twee categorieën:

'In het Klassieke Griekenland hebben we twee types (auto)biografie. Het eerste type noemen we normaliter **het Platoonse type**, aangezien we het in zijn duidelijkste expressie van tijdsopeenvolging vinden in werken van Plato (428-347) als de *Apologie van Socrates* en *Phaedo*. Dit type autobiografisch bewustzijn van de mens is verbonden met strikte vormen van mythologische metamorfose. Het is gebaseerd op de chronotoop: "het pad van het leven van degene die de ware wetenschap zoekt.[3]"

Het leven van de zoeker is onderverdeeld in perioden en stadia die nauwkeurig zijn afgebakend. Zijn zoektocht beweegt zich van het zeker van zichzelf zijn vanwege onwetendheid, via zelfkritiek en scepticisme en zelfbewustzijn naar authentieke kennis (wiskunde en muziek).

Het Platoonse schema van de zoeker wordt meer en meer gecompliceerd in de Romeins-Hellenistische periode vanwege enige zeer belangrijke elementen: de zoeker doorloopt diverse filosofische scholen die hij ervaart; en de oriëntatie van de temporele segmenten van zijn leven ten opzichte van zijn eigen werken. Dit zien we bij Galenus [131-ca.200].

In het Platoonse schema bestaat ook het moment van crisis en wedergeboorte (de woorden van het orakel als keerpunt in het leven van Socrates). Het specifieke karakter van de zoeker wordt echter duidelijker onthuld door het te vergelijken met het analoge schema van het pad van verheffing der ziel naar de schouwing der ideeën (zoals Plato's *Symposium* en *Phaedrus*).'



Plato, kopie naar een 4de-eeuws werk van Silanion

De **rhetorische (auto)biografie** is het tweede Griekse type. De vorm van lofprijzing bepaalde de eerste oude autobiografie namelijk de *Rede ter Verdediging van Zichzelf* door Isócrates[4].

Bakhtins schema is goed bruikbaar voor de Arabische literatuur.

Als we een aantal biografische boeken de revue laten passeren, zien we direct dat al-Ghazali's werk *De Redder uit de Dwaling* bestaat uit het Platoonse levenspad, namelijk hoe de mens tot inzicht en kennis komt. Ibn Sina's[5] zogenaamde autobiografie is niets anders dan een beschrijving van hoe een mens idealiter tot het inzicht van kennis en wetenschap komt.

Aan de andere kant beschouwen we een autobiografie zoals die van Usama ibn Munqidh[6] als een rhetorische autobiografie, waarbij elementen van zelfverdediging en zelfroem een rol spelen. Bakhtin zou Usama's *Kitab al-I'tibar* [Boek van de Grondige Beschouwing] ook een analytische autobiografie noemen.

Een van de types van de rhetorische (auto)biografie is de analytische (autobiografie. Deze is gebaseerd op een schema met precieze domeinen, waartussen al het biografische materiaal is verdeeld: het sociale leven, het familieleven, de houding in krijgszaken, relaties met vrienden, spreekwoorden die het waard zijn uit het hoofd geleerd te woorden, deugden, ondeugden, het uiterlijk van een persoon en zijn gewoonten.

Usama's *Kitab al-I'tibar* is ruwweg verdeeld volgens zijn favoriete onderwerpen. De hoofdstukken zijn niet chronologisch geordend, maar volgens onderwerpen die hem interesseren.

Een aantal hoofdstukken is aan oorlogvoering gewijd, sommige behandelen wilde dieren en gevechten met leeuwen en jachtpartijen. Een bekend deel in deze autobiografie is ook de beschrijving van de vaak barbaarse zeden en gewoonten van

de Franken, hun gebrek aan jaloezie in hun gedrag met hun vrouwen en hun gebrek aan kennis van de geneeskunde.

Verder vermeldt Usama vertellingen zoals het verhaal van de ketting, die op een raadselachtige manier werd teruggevonden, hoe onwaarschijnlijk deze geschiedenis ook blijkt te zijn. Ook schrijft hij over voorspellende dromen en medische wetenschap. Volgens moderne opvattingen, tenminste die van Kratchkovsky en Khalidov, onthult Usama niet veel van zijn ware innerlijke gevoelens in zijn *Kitab al-I'tibar*. Voor deze gevoelens kunnen we ons beter richten op een bloemlezing van poëzie die Usama samen had gesteld onder de naam *Kitab al-Manazil wa-l-Diyar* [Boek van de Woonoorden van Weleer], waarin hij poëzie heeft verzameld omtrent het wenen over de kampresten van het kamp van de stam van de geliefde[7]. Deze anthologie stelde Usama samen vanwege de aardbeving van 1156. Hij

verloor zijn familieleden die in zijn geboortestadje Shayzar (Syrië) woonden. Deze stierven onder de puinhopen van het stadje terwijl ze aan het feestvieren waren. Usama verzamelde bovengenoemd soort elegische liefdespoëzie omdat dit hem herinnerde aan de catastrofe die in zijn leven had plaats gevonden. In het voorwoord ter inleiding op zijn poëzie zegt hij dan ook[8]:

'Ik werd ertoe gebracht deze bloemlezing samen te stellen vanwege de verwoesting die mijn land en geboorteplaats is overkomen. Want de Tijd heeft de zoom van zijn gewaad daarover uitgespreid en streefde er met al zijn macht en kracht naar deze te vernietigen. Alle dorpen werden tot op de grond toe afgebroken; alle inwoners gingen ten onder. Er zijn nu alleen nog maar sporen van bewoning, alle vreugden zijn overgegaan in zorgen en ongeluk. Ik hield daar stil na de aardbeving die mijn huis verwoestte, maar ik vond het niet noch ook het huis van mijn vader of dat van mijn broers of die van mijn ooms of de rest van mijn clan. Hevig bedroefd riep ik God aan in de grote beproeving die Hij mij gezonden had en omdat Hij de gunsten die Hij mij vroeger had toebedeeld, had weggenomen. Toen vertrok ik, bevend bij het weggaan, wankelend alsof ik werd teneergedrukt door een zware last. Zo groot was het verlies dat mijn snel vloeiende tranen uitgeput raakten, en zuchten elkaar opvolgden en mijn gekromde ribben recht maakten. De boosaardigheid van de Tijd hield niet stil bij de verwoesting van de huizen en de vernietiging van de bewoners, maar zij allen gingen te gronde in een oogwenk en zelfs sneller dan dat, daarna volgde er ramp op ramp naarmate de tijd voortstreek. Ik zocht troost in het samenstellen van deze bloemlezing en maakte er een rouwklacht van over het verloren huis en de geliefden. Het zal van weinig baat zijn en geen vertroosting brengen, maar het is het beste wat ik doen kan. En bij God - de Roemrijke, de Grote - beklaag ik mij om mijn eenzaamheid, beroofd als ik ben van mijn familie en broeders, en ik klaag over mijn omzwervingen in vreemde landen, beroofd van land en geboortegrond.'

Tot slot wil ik nog een andere beroemde middeleeuwse Arabische autobiografie voor het voetlicht brengen, en wel het *Kitab al-Tibyan* van Abdallah de Ziride (1055-1110?) dat pas halverwege deze eeuw werd ontdekt. Ik wil vooral de nadruk leggen op enige apologetische passages en passages waarin de vorst zijn eigen privé-zaken aan de orde stelt.

De auteur van het boek *Tibyan 'an al-hadit-hah al-ka'inah bi-dawlat Bani Zirifi Gharnatah*"[9] [Een uiteenzetting over de Ondergang van de Ziriden-dynastie in Granada] werd geïnspireerd tot het schrijven van zijn autobiografie en politieke en dynastieke geschiedenis door het tragische einde van zijn regering. In het jaar 1091 werd hij afgezet door Yusuf ibn Tashufin, de Almoravidenkoning die het Moslimse Spanje veroverde, vier jaar na zijn hulp bij de slag van Zallaqa. In zijn boek bespreekt hij de opkomst van zijn dynastie nadat het Umayyaden-kalifaat en de Amiriden-dynastie aan macht hebben ingeboet en van het toneel zijn verdwenen. Hij beschrijft hoe zijn oudoom Zawi ibn Ziri aan de macht kwam in de omgeving van Elvira, waar hij de joodse stad Granada tot zijn hoofdstad maakte vanwege de gunstige ligging in het gebergte. Hij beschrijft de geschiedenis van Ziri's neef en opvolger Habus, en zijn zoon koning Badis, de grootvader en voorganger van Abdallah, de schrijver van deze memoires. De autobiografie geeft veel details van politieke gebeurtenissen waarbij de christelijke koning Alfonso en de Arabische koningen van

Sevilla waren betrokken als verbitterde vijanden. Ook beschrijft de auteur interne verwikkelingen aan het hof van de schrijver zelf binnen zijn Berber-familie of die van joodse viziers. De-

ze namen een vooraanstaande plaats in aan het hof vanwege hun kennis van het Arabisch, een taal die door Berbers vaak niet begrepen of gesproken werd. Daarnaast waren joden geen gevaar, want zij konden nooit een claim leggen op het hoogste gezag, in tegenstelling tot de Berber-familieleden. Maar Abdallah, de vierde en laatste koning uit de Ziriden-dynastie had een goede opvoeding genoten, wat aan het eind van het boek blijkt uit zijn intellectuele voorkeuren en inzichten.

Wat is het doel van zijn zogenaamde auto-biografie?

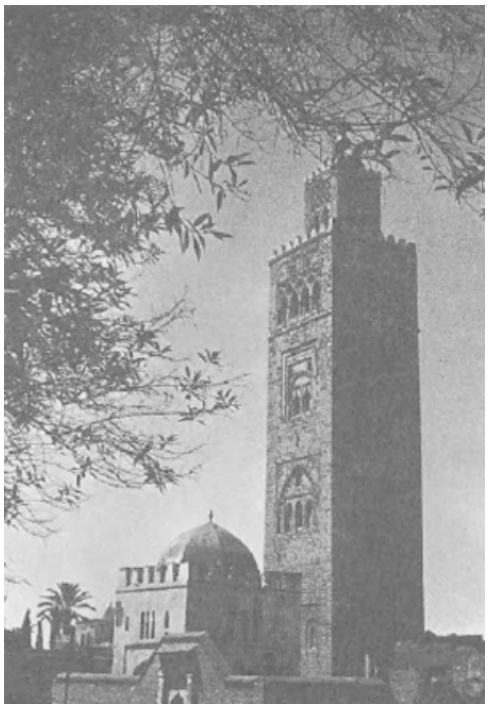
Het hoofddoel van het boek is de waarheid te geven omtrent zijn politieke situatie. Het is een soort rechtvaardiging achteraf van zijn gedrag jegens de Almoraviden-vorst en de andere Andalusische koningen. Amin Tibi - die de Memoires in het Engels vertaalde met een voorwoord - heeft al gewezen op het feit dat Abdallah minder gewicht tracht te geven aan de slechte verstandhouding die bestond tussen de leden van zijn clan onderling, en tussen de Andalusische koningen. Zo zegt Abdallah bijvoorbeeld[10]: 'Niet iedereen is zich bewust van de werkelijke waarheid zoals ik die beschrijf (...) Na het vertrek van Ibn Ammar [een bekend intrigrant en gedurende enige tijd vizier van al-Mu'tamid] was er geen onmin tussen mij en al-Mu'tamid. Zijn gedrag tegenover mij was correct net als het mijne tegenover hem. We sloten een nieuw verdrag (...). Gevaar van buiten bedreigde onze landen vanwege de Christenen. Aan het gevaar was ieder van ons gelijkelijk blootgesteld. Hoewel zwakheid ons ervan weerhield elkaar te helpen, wisselden we gewoonlijk advies en opinies uit en waarschuwden we elkaar tegen gevaren die ons misschien nog niet allemaal geheel duidelijk waren en zo voort.' De auteur verontschuldigt zich voor zijn weglatingen of tekortkomingen, zeggende: 'In mijn weergave van de verschillende gebeurtenissen in al-Andalus die algemeen bekend zijn, zal ik trachten te vermijden de verschillende versies te geven (...). Ik zal mij tevreden stellen met de versie die redelijk is en overdreven en twijfelachtige zienswijzen achterwege laten.'

In dit opzicht verschilt de auteur van de latere geschiedschrijvers die altijd alle versies van bepaalde gebeurtenissen in hun werk trachten te vermelden zonder enige indicatie te geven welke versie zij de meest waardevolle achten.

Abdallah zegt over de gebeurtenissen waarvan hij zelf getuige was:

'Wanneer ik een gebeurtenis beschrijf die plaats vond in mijn koninkrijk en die ik meemaakte of waarvan ik getuige was, dan zal ik deze uitvoerig beschrijven en in detail behandelen. Ik zal de feiten achter de schermen weergeven en de onderliggende motieven, hoe subtiel ook.'

De komst van de Almoraviden is het keerpunt in zijn politieke carriere. Abdallah begint dit hoofdstuk van zijn leven als volgt: 'Alles ging erg goed en ik had alles wat ik



De Qutubiya-moskee te Marrakesj, karakteristiek voor de stijl van de dynastie der Almoraviden

nastreefde bereikt totdat de Almoravidenkwestie zich aandiende.'

Koning Abdallah beschrijft zijn gemoedstoestand alsof hij Yusuf ibn Tashufin's komst had verwelkomd. Hij zegt hierover: 'Ik dacht dat zijn komst in al-Andalus een zegen van God was die die bizonder belangrijk was voor mij, vooral met het oog op onze bloedverwantschap (*qarabah*) en vanwege de wijd en zijd verbreide roem van hun weldaden, hun geloofsijver en hun rechtvaardigheid. Ik besloot daarom mijn leven en eigendom te wijden aan de zaak van de *jihad* (heilige oorlog) door mij aan zijn zijde te scharen.'

De *amir* Yusuf ibn Tashufin behandelt hem met vriendelijkheid. Maar hij moet al zijn rijkdommen aan hem afgeven en zelfs afstand doen van zijn favoriete slavenmeisje. Hij moet ook zweren aan Garur, de functionaris van Yusuf ibn Tashufin, dat hij geen schatten in de grond verborgen achterhoudt. Tijdens al deze gebeurtenissen blijkt de genegenheid die hij voor zijn moeder koestert uit het feit dat hij niet lang gescheiden van haar kan doorbrengen. Zijn moeder beklaagt zich over het verlies van haar rijkdom. Ze zegt: 'De dood is gemakkelijker te verdragen dan het verlies van rijkdom.' Na deze episode wordt de auteur naar Marokko verbannen, waar hij in Meknes moet wachten op de *amir* die zich in het gezelschap van generaal Sir bevindt.

De vorst Abdallah die uiteindelijk naar Aghmat wordt verbannen, blijft loyaal ten opzichte van de *amir* der moslims (Yusuf ibn Tashufin). Hij zegt:

'Ik heb al wat ik ook maar zou kunnen hopen bereikt, hoewel ik nu geen hoop meer voor de toekomst kan koesteren. (...) Alles heeft een vooropgezet plan dat onvermijdelijk door iemands dood wordt afgesloten. Beroofd worden van status en bezittingen gedurende zijn leven is beter dan dood tijdens een opstand of door verdrinking. (...) Iemand die overkomt wat mij overkomen is, kan dan het verlies van zijn bezittingen zien als van iets wat hij nooit heeft bezeten, een verlies resulterend uit een ramp die hem is overkomen op een vastgesteld tijdstip. Hij kan dan met Gods hulp de voorkeur geven aan de schouwing van de ziel, voordat de Dood en het Doodslot komen. Gods hulp moet worden gezocht.'

In het twaalfde hoofdstuk wil Abdallah over zijn poëzie spreken. Helaas is deze poëzie niet in overlevering tot ons gekomen. Over zijn poëzie zegt hij het volgende:

'Ik heb de poëzie nooit beroepsmatig beöefend, noch ook koesterde ik de ambitie een echte dichter te zijn. Ik schreef alleen poëzie als liefhebberij en omdat ik sommige dingen wat uitgebreid wilde beschrijven. Soms deed ik verscheidene dagen over een of twee verzen waarop ik mij dan concentreerde om mijn gedachten te scherpen. Uiteindelijk na veel moeite kwam mijn talent toch tot iets. Het was alsof mijn inspanningen iets buiten zijn natuurlijke context hadden geproduceerd. Mijn secretarissen waren gewoon deze verzen van mij te reciteren op feesten en partijen. Op deze manier gebruikte ik mijn vrije tijd zoals koningen graag hun vrije tijd besteden.'

Aan het eind van zijn boek wijdt Abdallah enkele passages aan problemen van algemeen belang, zoals de invloed van de sterren op zijn leven (zijn horoscoop) en het drinken van wijn (een geliefd tijdverdrijf van veel Andalusische koningen). Over het algemeen heeft zijn horoscoop de meeste dingen voorzien die hij tot dan toe in het leven heeft ervaren, zoals het ongeluk dat hem zou overkomen, het feit dat hij pas op latere leeftijd nakomelingen zou krijgen. Ook was voorspeld dat hij alles wat verboden was door Gods wet, zou nalaten. Onthullend voor de preoccupaties die hij

had met zijn gezondheid in die tijd, is de passage waarin Abdallah de nadelen van te veel eten en wijn drinken opsomt. Hij citeert vele spreekwoorden en gezegdes van filosofen en denkers over goede gezondheid en andere zaken die belangrijk zijn in het le-

ven. Deze gezegden lijken een beetje op wat men in een *wasiyya* (testamentair advies op het doodsbed) te berde brengt, ook al is de koning dan slechts veertig jaar oud. De gezegdes worden vaak in de mond van Griekse en Arabische denkers gelegd. Dit is ook een veel gebruikte methode in westerse biografische literatuur van de Renaissance. Zo eindigt Macchiavelli in zijn *Vita di Castruccio Castracane* met dit soort gezegden uit de mond van zijn hoofdfiguur, die over het algemeen aan de klassieken ontleend zijn, met name aan de late schrijver Diogenes Laërtius (derde eeuw na Chr.).

De zelfverdediging van Abdallah ibn Ziri laat zien dat een autobiografisch werk als dit niet geïsoleerd is van zijn civiele en politieke contekst. Bakhtin is dan ook van mening dat het publieke plein (de *agora*) de plaats was waar het autobiografische bewustzijn voor het eerst ontwaakte en zich uitkristalliseerde. Het leven van een burger vond in het openbaar plaats.

Bakhtins schema is erop gericht een ontwikkeling aan te tonen in de biografie en de autobiografie van het publieke domein naar de private sfeer: hij wil aantonen dat in klassieke tijden de nieuwe vormen van autobiografische expressie niet ontwikkeld waren, en dat er geen individueel en vereenzaamd bewustzijn aan ten grondslag lag. Daarvoor waren modificaties in het genre nodig in de vorm van ironische, satirische en carnavaleske representatie.

Men kan stellen dat in de Arabische literatuur - een post-klassieke en zelfs post-hel-leense literatuur - een ontwikkeling naar het individuele en vereenzaamde (privé-) bewustzijn al plaats heeft gevonden, met name in de persoonlijk getinte ontboezemingen van beide middeleeuwse vorsten. Misschien zijn de publieke vormen en de solitaire vormen samen tegelijkertijd aanwezig in de klassieke Arabische literatuur. Aan de andere kant bestaat zelfs in de moderne Arabische literatuur de publieke vorm van de autobiografie nog steeds. Salamah Musa's boek *Ha'ula'i allamu-ni* [Deze waren mijn leermeesters] en zijn *tarbiyati* [Mijn Educatie] behandelen eigenlijk de zoektocht op het pad van de geleerdheid, de geschiedenis van iemands educatie en ontwikkeling, die we volgens Bakhtin vinden in het Platoonse type van de autobiografie, die tevens kan worden gezien als een vorm van rekenschap geven in de openbaarheid[11].

Eindnoten:

1. G. Gusdorf, ‘De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire’ in *Revue d'histoire littéraire de la France* (1975), pp. 957-994.
2. Er zijn ook hedendaagse Arabische auteurs zoals Ihsan Abbas die over de autobiografie als literair genre in comparatief perspectief hebben gepubliceerd, zie Ihsan ‘Abbas, *Fann al-sîrah*, Beirut’ 1975.
3. Ik heb gebruik gemaakt van de Spaanse editie van Michael Bachtins *Khudozhestvennaia Literatura*: Mijail Bajtin, *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid (Taurus) 1989. Zie p. 283.
4. Leefde van 436-334; zie Bajtin, *op.cit.*, p. 289; hierover recentelijk ook J.M. Bremer, *Het ontmaskerde ik*, afscheidscollege Universiteit van Amsterdam, 28 september 1995.

5. Dimitri Gutas, *Avicenna and the Aristotelian Tradition, lntroduction to reading Avicenna's philosophical works*, Leiden (E.J. Brill) 1988, pp. 22 vv. Zie ook Remke Kruk's recensie in *Bior* 47 (1990), pp. 821-824. Zie ook Remke Kruk, 'Glans en Genialiteit. Twee middeleeuwse visies op Intellect: Avicenna en Ibn Khaldun', *Groniek, Historisch Tijdschrift*, 108 (1990), pp. 129-138.
6. Usamah's *Kitab al-I'tibar* is vertaald in het Engels door Philip Hitti, *Memoirs of an Arab-Syrian gentleman or an Arab knight in the crusades*, London 1964; in het Nederlands vertaald door J.J. Witkam, *Wat anders dan vechten en jagen?. Memoires van een Syrisch edelman*, Meulenhoff 1986. Usama leefde van 1095 tot 1188.
7. Zie Usamah ibn Munqidh, *Al-Manazil wa-l-diyar*, ed. Mustafa Hijazi, Cairo 1968/1387; voor-woord van Khalidov op pp. 55-57. Zie I.Y. Kratchkovsky, *Among Arabic Manuscripts, Memories of Libraries and Men*, transl. from the Russian by Tatiana Minorsky, Leiden (E.J. Brill) 1953, pp. 80-85.
8. Zie *Al-Manazil*, pp. 3, 4; Kratchkovsky, pp. 83, 84.
9. Zie Amin T. Tibi, ed., *The Tibyân, Memoirs of 'Abd Allâh b. Buluggîn, last Zirid amîr of Granada*, Leiden (E.J. Brill) 1986.' Abd Allah ibn Ziri, *Kitab al-Tibyan*, ed. Évariste Lévi-Provençal, Cairo 1956.
10. Vertaling Amin Tibi, p. 97.
11. Zie Willem Stoetzer, 'De persoonlijke noot in de Arabische literatuur. voorbeelden uit duizend jaar autobiografische aantekeningen', in Mineke Schipper & Peter Schmitz, eds., *Ik is anders. Autobiografie in verschillende culturen*, Baarn 1991, pp. 181-194.

Listen en strategieën
De autobiografie als waarheid en als leugen
Solange Leibovici

Waarheid als illusie

> ‘Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature; et cet homme ce sera moi.’

Dit zijn de eerste twee zinnen van Jean-Jacques Rousseaus *Confessions*. Die plaatsen ons meteen voor een probleem. Het zich op authenticiteit beroepen van de autobiografie (‘un homme dans *toute la vérité* de sa nature’) is zoals wij allen weten een illusie. De psychoanalyse heeft er op gewezen dat wij van onszelf slechts het topje van de ijsberg kennen; en daar waar Freud nog de mogelijkheid openliet van zelfkennis via de psychoanalytische kuur - het onbewuste wordt bewust - verkondigt Lacan dat dit wel het laatste is dat wij moeten of mogen verwachten.

Toch is de autobiograaf altijd op zoek naar zichzelf, zoals de biograaf op zoek is naar de ander, en dus uiteindelijk ook weer naar zichzelf, omdat hij zichzelf via de ander hoopt te vinden. Mensen verschillen van andere diersoorten omdat zij kunnen nadenken over hun eigen verleden en toekomst, en omdat zij gefascineerd zijn door verleden en toekomst van anderen. Om met Alan C. Elms te spreken, ‘Homo sapiens is the biographical animal.’[1] De volgende vraag is dan ook uit het leven gegrepen, in ieder geval uit mijn leven: hoe moet je als biograaf met autobiografische geschriften omgaan? Het meest problematische wat je kunt doen, is een biografie te schrijven van een autobiograaf. Dit heb ik zelf aan den lijve ondervonden: als biograaf ben je op zoek naar een waarheid die de autobiograaf je niet geeft.

In de klassieke autobiografie stelt de auteur zich voor als de enige die de waarheid over zichzelf en het unieke van zijn persoonlijkheid kan openbaren: ‘Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent’, schrijft Rousseau. De autobiografie presenteert zichzelf vaak als een *waarheid*, die deel uitmaakt van een *realiteit*, tegenover de *fictie* die de roman eigen is. Daarin vooronderstelt de auteur, zoals Michel Leiris in zijn voorwoord bij *L'Age d'homme*, dat hij een aantal ‘brute’ feiten condenseert zonder dat zijn verbeelding deze bewerkt; en dat is, volgens Leiris, ‘de ontkenning van de roman’. Met ‘roman’ doelt Leiris uiteraard op de conventionele, negentiendeeeuwse roman, want elders stelt hij vast dat fictie wel degelijk als een authentieke vorm kan worden beschouwd. Zoeken naar waarheid is bij Leiris in de eerste plaats zoeken naar een *poëtische* waarheid.

De ‘klassieke’ autobiograaf gebruikt alle listen en strategieën die de taal tot zijn beschikking stelt om de illusie te scheppen dat het ‘Ik’ waar hij het over heeft, ook werkelijk overeenkomt met zijn eigen persoonlijkheid. Hij gaat vaak zover dat hij uiterlijke trekken uitgebreid beschrijft, om de verankering van zijn tekst in de werkelijkheid voelbaar te maken. Pierre Drieu La Rochelle gaat in zijn *Journal 1939-1945* uitgebreid in op zijn lichamelijke kwalen: ‘hartkwaal, stijve arm, leverkwaal, spataderen, aambeien, hernia, en nog veel meer waar ik het niet

over zal hebben.'[2.] Waar Drieu het op dat moment niet over wil hebben, is dat hij tijdens zijn veelvuldige bordeelbezoek ook syfilis heeft opgelopen. Toch gaat het in de autobiografie niet zozeer om het schilderen van een 'waarheid', wat dat ook moge zijn, dan om het 's'écrire', 'jezelf schrijven', zoals Serge Doubrovsky dat noemt.

De autobiografie kan op verschillende manieren benaderd worden. Het is in eerste plaats een literaire tekst, waarvan Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique* de kenmerken heeft geanalyseerd.[3.] Het is in het algemeen moeilijk om grenzen tussen roman en autobiografie nauwkeurig te bepalen. Als literair produkt draagt de autobiografie kenmerken in zich die ook aan de fictieve vorm toegeschreven kunnen worden. Roland Barthes doelt daar ironisch op wanneer hij in *Roland Barthes door Roland Barthes* schrijft dat 'dit alles moet worden beschouwd als gezegd door een romanpersonage'. Autobiografen - Sartre en Simone de Beauvoir, beiden eigenlijk 'slechte' romanschrijvers, vormen hiervoor misschien het mooiste voorbeeld - zijn altijd gefascineerd door zichzelf en door het unieke karakter van hun eigen leven, en hebben hierdoor vaak de neiging om dit als een roman voor te stellen. Voor hen gelden zeker de woorden van Novalis:

'Alle toevalligheden, die wij meemaken, vormen materiaal waarmee we kunnen doen wat wij willen. Wie over een levendige geest beschikt, maakt ook veel van zijn leven. Iedere ontmoeting, ieder voorval kan voor een waarlijk geestrijk mens de eerste schakel zijn in een oneindige rij, het begin van een oneindige roman.'

Wat de autobiografie van de roman onderscheidt, heeft vooral met het uitgangspunt van de lezer te maken. Deze beschouwt de autobiografie vaak als een authentieke vertelling, en hierdoor worden hem verbanden zichtbaar tussen zijn eigen beleving en die van de schrijver. De Poolse dorpelingen die Jerzy Kosinsky met verwensingen overladen nadat zij eindelijk kennis hebben genomen van de inhoud van diens *Geverfde vogel* zijn hiervan een veelsprekend voorbeeld. Voor hen is het boek een vervalste autobiografie; hun boosheid omdat zij de waarheid van wat uiteindelijk een roman is, als leugen denken te ontmaskeren, laat zien hoe hard zoiets aankomt. De roman daarentegen ervaart de lezer als een genre dat afstand houdt van ervaring en belevenis, en meer hoort bij dagdroom en fantasie. Schrijvers zelf hebben overigens vaak de neiging om fictie voor te stellen als een meer authentieke vorm dan de autobiografie. François Mauriac schrijft hierover:

'Alleen fictie liegt niet; deze opent een geheime deur in het leven van een mens, en door die deur treedt zijn onbekende ziel naar buiten, niet gehinderd door enige controle.'

En André Gide:

'Memoires bevatten altijd slechts ten dele de waarheid, hoe eerlijk men ook probeert te zijn [...] Misschien ligt de roman zelfs dichter bij de waarheid.'

Volgens Lejeune gaat het hier echter om een 'niet bewuste maar zeer efficiënte list', waarmee de schrijver de autobiografische pact met de lezer tot zijn gehele oeuvre probeert uit te breiden. Toch is die lezer zich tegelijkertijd bewust van de onmogelijkheid voor de schrijver om een waarachtig *verslag* van zijn leven te geven, van het feit dat de weergave in woorden altijd een reductie inhoudt, omdat het geheugen niet feilloos is, en hij stelt zich tevreden met het *beeld* dat van de schrijver ontstaat zonder een nauwkeurige weergave van feiten te vragen. Hij gedraagt zich dan ook precies zoals de auteur van hem verlangt.

Serge Doubrovsky gebruikt trouwens liever de term *autofictie* dan autobiografie, omdat autobiografische geschriften evenals fictie aan de bewuste controle van de auteur ontsnappen.[4.] In die zin ligt de autobiografie inderdaad dicht bij de roman, dat bij uitstek leugenachtige genre, dat 'onbestemde genre'

Simone de Beauvoir

zoals Marthe Robert het noemt, dat de schrijver in staat stelt zijn eigen levensverhaal eindeloos te vertellen en opnieuw te bewerken.[5.]

Voor de biograaf heeft dit verregaande consekwenties, en hij moet zich constant van dit gegeven bewust zijn. Wat kan de historicus die hij vaak is, die zo verzot is op feiten, op ware gebeurtenissen en getuigenissen, ermee? De meeste biografen zijn zich wel degelijk bewust van het ambiguë karakter van de autobiografie, en soms geven zij dan ook de voorkeur aan een ander soort egodocumenten, de minder bewerkte, meer 'pure' dagboeken en correspondentie, alsof deze een meer authentiek beeld zouden geven van een 'historische' werkelijkheid. Is dat ook zo? In de oorlogsdagboeken en brieven van Sartre en Simone de Beauvoir, deze geëngageerde intellectuelen par excellence, fungeert de historische realiteit van de oorlog slechts als een decor waar zich in hun ogen veel interessanter, maar in de onze wellicht zeer alledaagse gebeurtenissen afspelen. Ook autobiografie en dagboeken, die vaak het ruwe materiaal voor de autobiografie aandragen, liggen dicht bij elkaar; het belangrijkste verschil heeft te maken met de tijd waarin de vertelling plaatsvindt. Dagboeken evenals brieven verhalen in de tegenwoordige tijd en concentreren zich veelal op het heden, terwijl de autobiografie meestal meer op het verleden gericht is. In het tweede geval wordt in de structuur van het vertelde door het selectieve geheugen een bepaalde orde gebracht, in het geval van dagboek of correspondentie zien wij beter hoe de schrijver in het heden met zijn eigen conflicten worstelt. Om die reden kunnen onbenullig lijkende brieven uiterst belangrijk zijn.

Een voorbeeld. Op 29 oktober 1940, vijf dagen nadat maarschalk Pétain de hand van Hitler bij het plaatsje Montoire heeft gedrukt, waarmee het Franse verlangen naar collaboratie op zichtbare wijze wordt bezegeld, schrijft Simone de Beauvoir aan Sartre deze brief met een hoog Boeket-reeks gehalte:

'Mijn lieve kleine. Wat is mijn leven veranderd sinds ik je brief heb gehad, ik begin hoop te krijgen dat ik je spoedig weer zal zien. [...] Ik ben weer bij jou, je bent helemaal levend. Ik ben bijna gelukkig. [...] Ik vind iedereen nogal onbenullig; alleen jij, al ben je krijgsgevangene, lijkt mij sterk en geeft mij moed om te leven. Dat is een kostbaar iets, lieve kleine, om te weten dat ook in de ergste omstandigheden de wereld voor ons beiden boeiend en vol blijft, en onze levens de moeite waard. Ik ben rustig en vol vertrouwen - ik weet dat ik weer wonderbaarlijk gelukkig zal zijn. Ik heb je lief, mijn liefste geluk, mijn kleine absoluut mooie. Je charmante Castor.'[6.]

Geen woord over Montoire, over Hitler, over Pétain. In Simone de Beauvoirs autobiografische geschriften wordt duidelijk dat zij op dat moment vreesde dat Sartre toen ziek was geworden en misschien tyfus had. De brief van Sartre waar zij naar verwijst had haar gerustgesteld. De brief van 29 oktober 1940 toont aan hoe verhullend de autobiografie kan zijn. De gevoelens van liefde die Simone de Beauvoir beleefde toen zij die brief schreef, werden achteraf in haar autobiografische boek *La force de l'âge* gerationaliseerd. Of zij waren eenvoudigweg verdwenen. Beschikt de biograaf niet over een dergelijke correspondentie, dan zijn dit soort dingen - onuitgesproken angsten, gevoelens, wensen, die behoren tot wat Sorin Alexandrescu 'het secundaire archief' heeft genoemd - nooit meer te achterhalen.

Orde scheppen in de chaos

In de tweede plaats is de autobiografie een cultureel verschijnsel, dat verbonden is met historische processen als modernisering en individualisering. De autobiografie lijkt gebonden aan de voorstelling van een duidelijk afgebakend *subject*, een verborgen Ik dat de autobiograaf in zijn autobiografie mani-

fest maakt. De roman, het moderne geschiedverhaal, de biografie en de autobiografie ontstaan in dezelfde context, aan het einde van de 18e eeuw, een tijd van verdiept individualiteitsbesef. Maar de tijd van het opkomende individualisme is ook de tijd waarin zelfvervreemding een probleem wordt. Het moderne individu ziet het Ik niet alleen als een positieve ontdekking, maar voelt zijn eigen 'privatisering' ook als een verlies van veiligheid en geborgenheid. Vanaf dat moment tracht de autobiografie een antwoord te geven op problemen die met zelfvervreemding en fragmentatie van het Ik zijn verbonden: zij brengt orde in de innerlijke chaos en het gebrek aan eenheid van het Ik. Wat dit betreft zijn er parallellen te trekken met het ontstaan van het moderne historische besef; beide zijn verbonden met het probleem van de tijd, en dat van de identiteit: nationale, sociale, maar ook persoonlijke identiteit. Zoals het geschiedverhaal een antwoord wil geven op collectieve identiteitsproblemen via een ordening in de tijd, zo tracht de autobiografie dit op individueel niveau te doen.

In die zin is de autobiografie van groot belang geweest. Lange duur-problemen in de moderne geschiedenis, zoals bijvoorbeeld het complexe spanningsveld tussen modernisering en privatisering, met de hieruit voortkomende gevolgen voor het individu, laten sporen achter in het werk en het denken van kunstenaars en schrijvers. Hun dagboeken, brieven, romans enz... geven vaak uitdrukking aan de centrale psycho-sociale dilemma's van de moderne wereld.[7.] De autobiografie laat zien hoe een 'objektieve' realiteit zich voegt bij allerlei individuele preoccupaties en fantasieën die onbewuste conflicten verhullen; zij toont aan hoe er een overdeterminering ontstaat. In de psychoanalytische theorie houdt dit concept in dat formaties van het onbewuste - symptomen, dromen - naar verschillende imaginaire voorstellingen verwijzen. Deze onbewuste formaties worden altijd bepaald - gedetermineerd - door diverse oorzaken die los van elkaar lijken te staan, maar met elkaar verbonden zijn. Dit concept speelt eveneens een prominente rol in de geschiedschrijving, waar belangrijke gebeurtenissen ook door naast elkaar lopende series faktoren worden veroorzaakt. Onder 'overdeterminering' moeten de betekenisvolle lagen worden verstaan waarin historische gebeurtenissen, individuele ervaringen en produkten van de verbeelding elkaar ontmoeten, met elkaar interfereren en elkaar versterken. Om die reden is de biografie - de psychobiografie in het bijzonder - uitermate geschikt om een beeld van een bepaalde historische periode te scheppen.

Bij een schrijver als Drieu La Rochelle is bijvoorbeeld het concept *decadentie* overgedetermineerd, verbonden met problemen die op verschillende niveau's spelen; er is de ideologisch gekleurde, subjectieve waarneming van een samenleving die decadent zou zijn geworden, er zijn de preoccupaties van een naar zuiverheid en spiritualiteit verlangende intellectuele elite, maar de term verwijst ook naar individuele obsessies: Drieu vindt vooral zichzelf decadent, want zwak en niet viriel genoeg.

In hedendaagse, zeer complexe samenlevingen, moet het individu meerdere rollen spelen en wordt hij geconfronteerd met de vraag naar eenheid: wie is die Ik die zoveel verschillende rollen vervult? Een extreme vorm van dit zoeken naar de eigen identiteit ontdekken wij in het verhaal van de Korsakowpatiënt meneer Thompson, door Oliver Sacks opgetekend. In verwarring gebracht door de onsamenhangendheid en onophoudelijke veranderlijkheid van zijn innerlijke wereld, vertelt meneer Thompson voortdurend fantastische verhalen over zijn persoonlijke ervaringen. Aangezien hij niet meer weet wie hij is, ervaart hij de wereld als een angstaanjagende chaos. Dankzij

zijn autobiografische verhalen creëert hij een stabiel en feitelijk lijkende omgeving, die

natuurlijk een illusie is. Om onszelf te zijn, schrijft Oliver Sacks, moeten we onszelf *hebben*: 'Elk mens heeft zo'n continu verlopend innerlijk verhaal *nodig* om zijn identiteit, zijn zelf te handhaven.'[8] De huidige autobiograaf is als iemand die lijdt aan de *angst* voor Korsakow, voor amnesie en verlies van het Ik, en de autobiografie aanwendt om orde te scheppen. In tegenstelling tot Rousseau is hij ervan doordrongen dat hij niet in staat is, zichzelf als een coherente persoonlijkheid te ervaren, en hij gebruikt de taal als middel om een gevoel van eenheid te verkrijgen. Hiermee zou een verklaring worden gegeven voor het opvallende aantal autobiografieën en biografieën die tegenwoordig gepubliceerd worden. De zoektocht naar de eigen identiteit en naar die van de ander is ook in de massacultuur aanwezig, in de vorm van het genealogisch onderzoek dat veel mensen als hobby beoefenen, de tabloids of het overstelpende aantal talk-shows die de televisie over ons heen stort. Nog nooit werd het onstilbare verlangen om jezelf te vertellen tegenover zo'n onstilbaar verlangen geplaatst om de ander te observeren.

Wat de autobiografie echter nooit heeft gekund, is op ondubbelzinnige wijze naar de ware persoonlijkheid van de auteur refereren. 'Ik' is niet meer dan iemand die een aantal gebeurtenissen uit zijn eigen leven vertelt, en deze van commentaar voorziet. Zelf kan hij niet verkondigen dat hetgeen hij vertelt, ook waar is; komt de vraag misschien ter sprake, dan kan hij daar geen antwoord op geven. Wat hij vertelt wordt geconstrueerd in referentie tot een autobiografisch model dat nooit gerealiseerd kan worden, en juist doordat het virtueel blijft en de auteur niet opsluit in de vaste begrenzingen van een gegeven verhaal, stelt dit hem in staat, zijn leven steeds opnieuw te bewerken.

In feite is de enige vorm van autobiografie waarin de auteur ware situaties wil weergeven de getuigenis, die zeer hoge literaire

Primo Levi, getekend door Tullio Pericoli

kwaliteiten kan hebben, maar waar het in de eerste plaats gaat om het reproduceren van een werkelijkheid. Aangezien dit ook het verwachtingspatroon van de lezer is, zou je kunnen spreken van een 'pacte d'authenticité.' Zoals Primo Levi het schrijft

in *Is dit een mens*: ‘Het lijkt mij overbodig hieraan toe te voegen dat geen enkel feit verzonnen is.’ Vaak neemt de auteur zijn eigen belevenissen als uitgangspunt voor een filosofische beschouwing over essentiële menselijke kenmerken. Primo Levi stelt dat het Lager het produkt is van ‘een met uiterste consequentie in praktijk gebrachte wereldbeschouwing; zolang die wereldbeschouwing bestaat, dreigen ons de consequenties. De geschiedenis van de vernietingskampen behoort door ieder mens begrepen te worden als een sinister alarmsignaal.’[9] Al het werk van Primo Levi is gebaseerd op de behoefte om anderen deelgenoot te maken, een ‘onmiddellijke, heftig impuls’ dat nog sterker lijkt dan het leven zelf. *Is dit een mens* omschrijft hij als een ‘innerlijke bevrijding’, en wanneer de herinneringen vager en ongrijpbaar beginnen te worden,

wanneer geheugenverlies dichtbij ligt, lijkt het leven dan ook geen zin meer te hebben.

Daar waar de 'klassieke' autobiograaf op zoek was naar waarheid, fabriceert de hedendaagse autobiograaf liever leugens. Met andere woorden, hij experimenteert graag met mengvormen; hij speelt met het door Lejeune geïntroduceerde concept van de 'pacte autobiographique', dat zich baseert op het overeenkomen van de identiteit van auteur en verteller. Philip Roths *Operation Shylock*, dat geheel gewijd is aan de identiteitsproblematiek, en waarin fictie en autobiografie, actualiteit en droom, comedie en thriller gecombineerd worden, is een bijna onnoembaar genre dat de lezer voor talloze raadsels plaatst. Roth laat zien dat het niet mogelijk is om een duidelijk afgebakende ik-figuur te scheppen. De hoofdpersoon uit *Operatie Shylock* heet Philip Roth, maar hij is niet de auteur. Of is hij dat wel? Na een operatie heeft hij de verkeerde pijnstillers gebruikt, waardoor hij in een psychotische toestand is geraakt en niet meer precies weet wie hij is. Hij wordt ook nog geconfronteerd met een dubbelganger, die net zo heet als hij en precies op hem lijkt, maar dingen doet en zegt die hij nooit zou doen of zeggen. Of misschien juist wel.

Op de omslag van het boek staat dat het hier gaat om een *roman*. Op de titelpagina staat nog een keer 'Operatie Shylock', nu met daaronder 'Een bekentenis'. Op de laatste pagina is er een waarschuwing 'Aan de lezer':

'Dit boek is een roman.'

Maar dan blijken gesprekken die in het boek worden gevoerd in de *New York Times* te zijn verschenen, en gedeeltes van het verslag van het proces van de oorlogsmisdadiger Demjanjuk in Jeruzalem in 1988 te zijn overgenomen. De schrijver vermeldt verder dat:

'Alle namen, personages, plaatsen en voorvallen produkten van de fantasie van de auteur [zijn] en anders worden ze fictioneel gebruikt. Iedere overeenkomst met werkelijke gebeurtenissen, plaatsen en personen, levend of dood, is louter toevallig.'

Het voorafgaande heeft echter duidelijk gemaakt dat de schrijver gedwongen zou zijn geweest om deze tekst aan het einde van het boek op te nemen. Hij eindigt met:

'Deze bekentenis is vals.'

Zoals Barend van Heusden schrijft naar aanleiding van Galeanos *Boek der omhelzingen*, doet ook hier de generische onbepaaldheid 'een beroep op je verantwoordelijkheid en je inventiviteit - je hoeft niets, je mag van alles, en het is aan jou om uit te maken hoe je zult lezen.'[10.]

Door de verwijzing naar werkelijke, actuele gebeurtenissen zoals het proces van Demjanjuk in Jeruzalem, lijkt in *Operatie Shylock* de buitenwereld het enige dat echt bestaat en houvast biedt, en de interferenties tussen het verwarde innerlijk leven van de hoofdpersoon en de wankele logica van het dagelijks leven creëren een spanning waarin Philip Roth, wie dat ook moge zijn, zichzelf uiteindelijk lijkt terug te vinden. Ook in dit boek is het zoeken naar de eigen identiteit sterk verbonden met wat het individu ervaart als zijn plaats in de wereld, en wat de wereld aanwijst als de plaats van het individu. Of, zoals Marten Toonder het verwoordde toen hij gevraagd werd naar het autobiografische in Ollie B. Bommel:

'Ik gaf commentaar op mijzelf, maar tot mijn verbazing merkte ik dat alles wat in mijzelf gebeurde, ook buiten mijzelf gebeurde.'[11.]

Maar het blijft natuurlijk de vraag of Ollie B. Bommel op Marten Toonder lijkt, of is het misschien zo dat Marten Toonder zichzelf steeds meer op Ollie B. Bommel

heeft laten lijken? Deze vraag kun je ook naar aanleiding van Rousseaus *Confessions* stellen: interessant in dit verband is de dubbele betekenis van de toekomende tijd in het zinnetje ‘et cet homme ce sera moi’, alsof Jean-Jacques pas echt zal zijn, *nadat* hij zichzelf beschreven heeft.

Het narcistische Geheugen

In laatste instantie is de autobiografie een psychologisch genre, waarin problemen aan de orde komen die verbonden zijn met geheugen en herinnering, met de opbouw van de persoonlijkheid en met zelfanalyse. De twee zinnen van Rousseau die ik aan het begin citeerde, beginnen allebei met het woord 'Je', het fragment eindigt met het woord 'Moi'. Een zeker exhibitionisme is de autobiografie niet vreemd ('Je veux me montrer à mes semblables'), en in het geval van Jean-Jacques Rousseau kunnen wij dit trouwens letterlijk nemen. Het schrijven van een autobiografie is zoals Sorin Alexandrescu het opmerkt een 'oefening in zelfgenoegzaamheid', (en een puur narcistische activiteit), en zelfgenoegzaamheid sluit eerlijkheid meestal uit. Wie zich ooit aan het genre heeft gewaagd, weet hoe groot de verleiding is om tegen de lezer te liegen, of in ieder geval om jezelf mooier voor te doen. Dat zeer op het eigen ik gericht zijn, kan men verbinden met andere karaktertrekken die het narcisme eigen zijn, zoals melancholie en zelfmoord, en het leven van nogal wat autobiografen eindigde inderdaad met suïcide. De autobiografie op zich is een typische melancholische bezigheid, en zoals alles wat de melancholicus onderneemt, zal hij ook dit ervaren als een mislukt projekt. De autobiografie is op haar manier een soort psychoanalytische kuur waar de rollen van analyticus en analysant door dezelfde persoon worden vervuld, en er zijn talloze overeenkomsten te signaleren tussen beide vertelvormen. Mensen die evenwichtig en gelukkig zijn, zullen over het algemeen weinig behoefte voelen om naar een analyticus te lopen, of om hun levensgeschiedenis op papier te zetten.

Zoals het werkelijke leven van de analysant in al zijn volheid en veelzijdigheid nooit tijdens de analyse weergegeven kan worden, zo kan de autobiografie dat evenmin. Hedendaagse autobiografieën nemen steeds meer de vorm aan van 'fragmenten' (ik denk hierbij bijvoorbeeld aan Roland Barthes, Nathalie Sarraute, Armando), flarden naast elkaar neergezette herinneringen zonder schijnbare samenhang: zij lijken ingegeven door vrij associëren, zij ontstaan als het ware buiten de bewuste controle van de auteur, die alleen noteert, zoals hij in de analyse alleen woorden uitspreekt. De levensgeschiedenis wordt altijd 'eerder geconstrueerd dan gereconstrueerd'.[12.] Ook Primo Levi is zich hiervan bewust en hij onderstreept het 'fragmentarische karakter' van een vertelling die niet uitgaat van een logische volgorde, maar waarin de hoofdstukken 'naar gelang van hun urgentie zijn geschreven.'

De psychoanalytische *en* de autobiografische tekst trachten noch een waarheid te openbaren, noch bewust te verzwijgen of te liegen; ook in de gesproken tekst van de analysant is feitelijke waarheid van ondergeschikt belang. Beide vertellingen getuigen van een pijnvol onvermogen om te leven en gelukkig te zijn, en een poging van de auteur om te ontdekken waarom. Zij gaan er van uit dat van het spreken over jezelf een cathartisch, therapeutisch effekt uitgaat. In beide gevallen krijgt de kindertijd een overheersend accent. Drieu La Rochelle schrijft:

'Ik ga terug naar de kindertijd, niet omdat daar de oorzaken liggen, maar omdat daar de kiem van de mens ligt en er overeenkomsten te vinden zijn met alle periodes van het leven.'[13.]

En Elias Canetti:

‘Alles wat ik later heb beleefd, was in Roestsjoek al eens gebeurd.’[14.]

Ook in *Roland Barthes door Roland Barthes*, die andere - en zeer mystificerende - vorm van autobiografie, is dit gegeven aanwezig in de vorm van de gekozen foto's:

‘Het zijn, dat moet ik toegeven, alleen de beelden uit mijn jeugd die me fascineren.’[15.] Evenals het psychoanalytische verhaal laat de autobiografie zien dat het subject nooit afstand van die tijd heeft kunnen nemen.

Er zit altijd iets van gewilde regressie in het vertellen over je eigen kindertijd. Via de autobiografische vertelling komen de ingewikkelde netwerken van projekties op en identificaties met de ouders te voorschijn.

Autobiografische geschriften zijn evenals de psychoanalytische kuur een poging tot terugkeer naar de kindertijd, en tot het voeren van een dialoog met ouders die er niet meer zijn. Hier wordt het duidelijk dat het gaat om een terugkeer van de megalomane droom van het kind dat zich niet door de dood overwonnen wil geven, en misschien niet eens zozeer de ouder tot nieuw leven wil wekken, maar het kind dat hij zelf ooit was, en dat ook gestorven is. Een zeer indringend voorbeeld geven de *Carnets* van Albert Cohen:

'In mijn oude leeftijd, keer ik naar je terug, gestorven Moeder, en mijn armoedige geluk bestaat hieruit dat ik je nog een beetje kan laten leven, heilige hoedster van je zoon, je een beetje laten leven voordat ik spoedig bij jou ben, dat is mijn zielige magie en mijn armzalige truc om te doen alsof ik je niet helemaal kwijt ben, Moeder met wie ik zo graag praat, gestorven Moeder aan wie ik, stom glimlachend, dingen uit mijn kindertijd wil vertellen.'[16.]

Het feit dat de autobiografie zich veelal op herinneringen baseert, houdt ook niet automatisch in dat zij echter is dan de roman. In de autobiografie spelen *dekherinneringen* een belangrijke rol. Deze bedekken archaïsche, verdrongen beelden uit de kindertijd, die niet meer in het bewustzijn kunnen worden opgeroepen. De dekherinnering is een geconstrueerd scenario waarin verschillende betekenisvolle lagen door elkaar heen lopen, dankzij het verdichtingsmechanisme dat ook in dromen een belangrijke rol speelt. Er manifesteert zich een soort oergeheugen waarin fantasieën achteraf worden geplaatst en gevormd, een terugkeer van het verdrongene dat wordt aangepast aan de omstandigheden van het moment.

Elias Canetti

Een voorbeeld is Elias Canetti's 'vroegste herinnering' in zijn autobiografie *De behouden tong*. Wanneer hij door zijn kindermeisje voor een wandeling wordt meegenomen, voegt zich telkens een man bij hen. Deze waarschuwt het kind dat hij niet over hem mag spreken, anders zal hij met een groot mes zijn tong afsnijden. Later blijkt deze onbekende de minnaar van het kindermeisje te zijn. De angst is in de herinnering lang daarna nog steeds voelbaar, en deze is ongetwijfeld verbonden

met oedipale fantasieën. Het meisje en de dreigende man zijn vervangende ouderfiguren, en je kunt je afvragen of dit voorval in de werkelijkheid heeft plaatsgevonden: het zou ook om een deels gefantaseerde scène kunnen gaan die een verdrongen oedipale voorstelling bedekt. Het praten over de kindertijd is ook weer een manier om te verhullen, om de werkelijkheid te vervormen en naar je hand te zetten. Wantrouw altijd autobiografen die zelf aanwijzen waar het allemaal fout begon te gaan, vooral als zij heel ver teruggaan naar het begin van hun leven, naar de periode waarin de woorden er nog niet waren om gebeurtenissen uit de werkelijkheid in taal om te zetten. Zie *Les Mots* van Sartre, of Canetti die in *De behouden tong* zelf erkent dat:

‘De gebeurtenissen van die jaren staan mij in volle sterkte en helderheid voor de geest - meer dan zestig jaar heb mij ermee gevoed - maar zij zijn voor het allergrootste deel aan woorden gebonden, die ik destijds niet kende.’ (p. 20)

Wat zich als autobiografie presenteert, hoeft natuurlijk geen waarheid te zijn. Maar dat is weer een teken van een andere waarheid, waartoe de schrijver niet helemaal kan doordringen, maar die de biograaf soms wèl kan ontrafelen. Ook waar de autobiografie verzwijgt of verdraait, kan een vorm van waarheid worden uitgedrukt. Maar wat je in de autobiografische geschriften niet vindt, wordt soms pas weer duidelijk in de romans, waarin fictie als alibi kan dienen om al te pijnlijke waarheden te openbaren. Doris Lessing heeft eens opgemerkt dat je in de romans niet naar feiten moet zoeken, maar naar gevoelens die de schrijver elders verzwijgt.

Autobiografische sporen

Waar moet je eigenlijk het autobiografische zoeken? Volgens mij in veel meer dingen dan het nu gebeurt. Helaas worden elementen die tot het ‘secundaire archief’ behoren gekenmerkt door het feit dat zij vluchtig zijn en zeer snel onherroepelijk verloren gaan. Maar er zijn andere sporen, om met Carlo Ginzburg te spreken, andere soorten teksten. Biografen zouden zich er meer bewust van moeten zijn, dat aspekten van een persoonlijkheid zich op allerlei gebieden manifesteren. Nagelaten literaire teksten zijn interessant, of zij nu fictief of autobiografisch zijn, maar teksten die op het eerste gezicht juist niet tot de echte autobiografie worden gerekend, kunnen een veelzeggende aanvulling vormen: filosofische essays, politieke en journalistieke teksten, en zelfs wetenschappelijke verhandelingen. Bijzonder leuk zijn ook teksten waarin het autobiografische zich als biografie vermomt en narcistische verlangens worden omgebogen naar verdiepte belangstelling voor een ander, waardoor overdracht en tegenoverdracht aan de oppervlakte komen, zoals in *Voetsporen* van Richard Holmes.

Serge Doubrovsky schrijft in *Autobiographiques* dat Sartres bekentenissen zich vaak achter het masker van het filosofische vertoog verschuilen, en dat juist de verder vrijwel afwezige sexuele dimensie in werken als *L'être et le Néant* moet worden gezocht. Ook politieke of wetenschappelijke teksten kunnen in die optiek worden gebruikt. Zo vertellen Célines antisemitische pamfletten veel meer over zijn sexuele obsessies dan *Reis naar het einde van de nacht*, of Drieu La Rochelles artikelen over fascistenvoorman Jacques Doriot meer dan zijn autobiografische geschriften over zijn fascinatie voor de sterke man. Zo ook tonen Pasteurs wetenschappelijke geschriften over hondsdolheid of hygiëne dat diens persoonlijkheid door één fundamentele preoccupatie wordt bepaald: de afbakening van grenzen, het zoeken naar ordening en controle, de overheersing van de analiteit. Ook de meest abstrakte tekst houdt een zekere autobiografische waarheid in. Alles is in feite bruikbaar, en de biograaf moet, als een hedendaagse Sherlock Holmes, alles in zijn onderzoek betrekken. Bekentenissen, die hij natuurlijk met enig wantrouwen aanhoort, vertegenwoordigen slechts één aspekt in zijn speurtocht naar een waarheid, die hij in tegenstelling tot de detective uiteindelijk nooit zal vinden. Maar bij hem gaat het natuurlijk in de eerste plaats om het zoeken zelf.

Waarom, en vooral wanneer ontstaat de diepe behoefte aan het vertellen over je leven, of dit nu gebeurt via de literatuur, de poëzie, de beeldende kunsten? De meest interessante theorie hierover is misschien die van Oliver Sacks. De ‘hang naar herinneringen’ wordt volgens hem opgewekt door veranderingen en scheidingen van mensen, plaatsen, gebeurtenissen en situaties die van groot belang zijn geweest. Het zijn deze breuken die de autobiograaf tracht te overbruggen en in zijn leven te integreren

door middel van mythe en kunst. Die breuken, en de nostalgie die hieruit voortkomt, zijn het sterkst wanneer wij de plaatsen van onze kindertijd verlaten of verliezen, als deze onherkenbaar worden veranderd of verwoest, als wij emigranten of ballingen worden, en uiteindelijk, schrijft Sacks, zijn we allemaal ballingen uit een verleden dat voor eeuwig verloren is gegaan.[17.] Affectief geladen herinneringen uit die verdwenen tijd zijn als stille sporen in ons geheugen, en kunnen soms door een detail weer tot leven worden gebracht. Voor de balling, en zo ook voor de autobiograaf, gaat het niet om het scheppen van waarheid, maar om het met Proustiaanse intensiteit herleven van die gelukzalige, verdwenen momenten, en het verwerken van het nostalgische verdriet en de rouw.

Solange Leibovici is verbonden aan de vakgroep Frans van de Universiteit van Amsterdam

Dit artikel is een bewerking van een lezing, gehouden den ter gelegenheid van het jubileum van Prof. S. Alexandrescu bij de Universiteit van Amsterdam op 25 april 1995

Eindnoten:

1. Alan C. Elms. *Uncovering Lives. The Uneasy Alliance of Biography and Psychology* (Oxford University Press, 1994), p. 3
2. Pierre Drieu La Rochelle. *Journal 1939-1945* (Gallimard, 1992)
3. Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique* (Seuil, 1975)
4. Serge Doubrovsky. *Autobiographiques: De Corneille à Sartre* (PUF, 1988)
5. Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman* (Gallimard, 1972)
6. Simone de Beauvoir. *Lettres à Sartre* (Gallimard, 1990), p. 195-196 (Vertaling SL)
7. Arthur Mitzman 'Opmerkingen over de historische biografie', in: *Nexus* (1991) 1, p. 67
8. Oliver Sacks. 'Een kwestie van identiteit', in: *De man die zijn vrouw voor een hoed hield* (Meulenhoff, 1993), p. 129
9. Primo Levi. Voorwoord bij *Is dit een mens* (Meulenhoff, 1992), p. 9
10. Barend van Heusden. 'Humanisme, postmodern', in: *Feit en Fictie* (1995), nr. II
11. Interview met Aad van den Heuvel en Martin Ros in het televisieprogramma 'Ik heb al een boek.'
12. Anton Mooij. 'Het werkelijke als trauma, de wereld als tekst', in: *Feit en Fictie* (1993) 3. p. 11
13. Pierre Drieu La Rochelle. *Récit secret* (Gallimard, 1951), p. 14
14. Elias Canetti. *De behouden tong* (De Arbeiderspers, 1978), p. 12
15. *Roland Barthes door Roland Barthes* (Nederlandse vertaling SUN, 1991), p. 5
16. Albert Cohen. *Carnets 1978* (Gallimard, 1979), p. 9. (Vertaling SL)
17. Oliver Sacks. *Een antropoloog op Mars* (Meulenhoff, 1995), p. 193

Een lastig portret
Twee dochters en een zoon over Alva Myrdal
Rosemarie Buikema

Alva (1902-1986) en Gunnar Myrdal (1898-1987) genoten tijdens hun leven bekendheid als een droompaar. Gunnar was een onmiskenbaar genie; de mooie, intelligente Alva zijn muze. Zij vormden het enige paar in de geschiedenis waarvan de partners elk op een ander gebied de Nobelprijs ontvingen. Aan Alva Myrdal werd in 1982 de Nobelprijs voor de vrede uitgereikt en Gunnar Myrdal ontving in 1974 de Nobelprijs voor de economie. Dit gelauwerde echtpaar bracht daarenboven drie kinderen voort: een zoon Jan en twee dochters, Sissela en Kaj. Deze kinderen hebben ervoor gezorgd dat het droompaar ook na hun dood tot onze verbeelding zal blijven spreken: ieder van hen publiceerde een boek over de beroemde ouders.

Jan Myrdal schreef een autobiografische tekst getiteld *Barndom* (1982), in het Nederlands vertaald als *Mijn Kinderjaren* (1988); Sissela Bok schreef een biografie over haar moeder getiteld *Alva Myrdal. A daughter's memoir* (1991) en Kaj Fölster publiceerde onlangs het autobiografische *Sprich, die du noch Lippen hast. Das schweigen der Frauen and die Macht der Männer. Annäherung an Alva Myrdal* (1994).

Opvallend aan deze drie publicaties is dat het droompaar vanuit het perspectief van de zoon en de dochters een verschillende geschiedenis krijgt toegeschreven. De auteurs zijn weliswaar eensgezind in de herinnering aan de vader als een geniale maar sociaal onmogelijke man. Eveneens wordt in alle drie de teksten de sterke band tussen de beide ouders benadrukt. Het verschil echter heeft alles te maken met de plaats die Alva Myrdal in die geschiedenis krijgt toegebeeld. De vraag waar de lezer na de successievelijke lezing van deze teksten dan ook onvermijdelijk op stuit is: wie was nu eigenlijk Alva Myrdal?

In de tekst van Jan Myrdal wordt vanuit het perspectief van de zoon, de keerzijde beschreven van de medaille waarop Alva is geportretteerd als de muze van Gunnar. Mocht zij het verlangen van haar geliefde dan geheel of gedeeltelijk hebben vervuld, als object van verlangen van het kind heeft zij in alle opzichten gefaald. De zoon portretteert haar structureel als een hypocriete vrouw, een schrijnend slechte moeder en incidenteel als een slappe minister die naar de pijpen van Tage Erlander danst. De moeder en de muze gaan in zijn tekst, zoals we nog zullen zien, niettemin een nauwe band aan.

In de teksten van de dochters wordt eveneens de keerzijde van Alva als muze beschreven, maar dan vanuit het perspectief van die muze zelf. In hun teksten komt Alva Myrdal naar voren als exemplarisch voor de moeder/muze die worstelt met de grenzen van het muze/moederschap. Kan de moeder/muze naast het object van verlangen tevens het subject van haar eigen leven zijn? Moet een huwelijk per se het einde van de vrouwelijke *Bildung* betekenen? Is muze/moederschap onverenigbaar met de prozaïsche rol van intellectueel en politica? Rond deze vragen bouwen de

dochters hun verhaal over Alva Myrdal op. Zij wordt daarbij gerepresenteerd als ‘de eerste vrouw’ op

menig terrein dat zij betrad. De geschiedenis van Alva's pionieren begint in de tekst van Bok bij het creëren van de mogelijkheid tot het volgen van middelbaar onderwijs voor zichzelf en andere meisjes (die mogelijkheid was er in het begin van deze eeuw niet) en eindigt (via het vervullen van nog niet eerder door vrouwen beklede hoge posten in internationale organisaties als de UNESCO en de VN alsmede een ambassadeurschap in India) bij haar functie als minister van ontwapeningszaken. Zij ondervindt in haar loopbaan als vrouw nogal wat obstakels op haar pad, obstakels die niet in de laatste plaats in haar eigen psyche verankerd zijn. De beelden die het negentiendeeeuwse Zweden van vrouwen, moeders en echtgenotes had en waarmee ook Alva is grootgebracht, maken in haar hoofd niet zonder slag of stoot plaats voor een uitgewerkt plaatje van ‘de nieuwe twintigsteeeuwse vrouw’. De dochters benadrukken dat de moeder hen als vrouw, juist door dit pionieren, tot voorbeeld heeft gediend daar waar zij het zelf zonder voorbeelden heeft moeten stellen.

Wie nu was Alva Myrdal? Die vraag heeft ook criticus Peter Graves (1993) zich gesteld in een vergelijking tussen de teksten van Myrdal en Bok in de *Swedish Book Review*. Hij weegt de verhalen van de zoon en de dochter en komt tot de volgende conclusie: ‘It seems likely that it is Jan Myrdal's view that will in the long run become the received one: *Barndom*, as literature, has a quality that *Alva. Ett kninnoliv* lacks - nor would it lay claim to it. Myrdal's *Barndom*, however, is already part of that great tradition of portrayals of childhood and youth in which Swedish literature is so rich.’

Graves veronderstelt dat het portret van Jan Myrdal invloedrijker zal zijn voor de reconstructie van het beeld van het beroemde ouderpaar dan het verslag van Sissela Bok. Dit niet omdat Myrdal overtuigt in het feitenmateriaal dat hij aandraagt maar omdat zijn tekst een grotere literaire kwaliteit heeft. Aan het eind van mijn verhaal zal ik terugkomen op deze vanuit geschiedkundig opzicht opmerkelijke visie van Graves. Alvorens Graves van repliek te dienen zal ik mijn nadere beschouwing van

de drie genoemde biografische teksten plaatsen tegen de achtergrond van het debat zoals dat binnen de geschiedwetenschap momenteel gaande is met betrekking tot de fictie van de feiten. Door middel van een verteltechnische benadering van de drie teksten zal ik vervolgens, in navolging van Alva Myrdal, vanuit een feministisch perspectief stilstaan bij de feiten van de fictie, om tenslotte terug te keren naar Peter Graves.

In de biografie zowel als in de autobiografie hebben we niet alleen te maken met een persoonlijke geschiedenis maar vooral ook met een *perspectief* op een persoonlijke geschiedenis. Het meest interessante verschil in de teksten van de twee dochters en de

zoon is dan ook niet het totaal tegenovergestelde beeld van Alva Myrdal als een te verguizen respectievelijk een te bewonderen vrouw op zich, maar de wijze waarop dat beeld tot stand komt. De constructie van die beelden is ontegenzeggelijk verweven met de manier waarop de zoon en de dochters zich verhouden tot een verteltraditie en, om met Hayden White te spreken, tot een traditie van oordelen over de geschiedenis. Hayden White (1987) ontleedt in zijn essay 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality' op overtuigende wijze de scepsis van moderne historici ten opzichte van de narrativistische opvattingen van geschiedfilosofen. Hij ziet deze scepsis als de angst voor de onthulling van het feit dat er iets zou kunnen bestaan dat begeerlijker is dan de onbetwiste waarheid. Historici lijken te geloven in de consistentie, de structuur en de betekenis van het geschiedverhaal als de reflectie van een werkelijke orde, stelt White. Voor hen komt de representatie van een verleden voort uit de loop van de gebeurtenissen: 'This is why the plot of a historical narrative is always an embarrassment and has to be presented as "found" in the events rather than put there by narrative techniques.' (21)

Deze opmerkingen van Hayden White kunnen als leidraad dienen bij de bespreking van de relatie tussen de biograaf en zijn object, oftwewel bij de bespreking van het belang dat de verteller heeft bij het vertellen van een verhaal. Hayden White verbindt het belang dat de geschiedschrijver heeft bij het schrijven van haar of zijn geschiedverhaal niet alleen met een angst voor de macht van de vorm maar meer specifiek met de behoefte aan de (be)vestiging van morele waarden. De geschiedschrijver wil bijdragen aan de ontwikkeling van het vermogen tot oordelen. De geschiedenis moet ons iets leren over goed en kwaad, over zin en onzin. Daartegenover stelt Hayden White dat niet de gebeurtenissen zelf ons oordeelsvermogen beïnvloeden, maar de verhalen die wij erover vertellen. Het is volgens White nu eenmaal een eigenschap van verhalen dat zij oordelen oproepen. Hij besluit zijn betoog niettemin met een vraag die de lezer uitnodigt over die verhaalopvatting met hem van mening te verschillen: 'Could we ever narrativize without moralizing?' (25).

Ik verschil niet zozeer met White van mening over het moraliserende karakter van (geschied-)verhalen, en dus van auto/biografieën en memoires, maar ik zou zijn vraag wel willen nuanceren. De vraag naar de mogelijkheid van een verhaal zonder moraal is eigenlijk een vraag naar de interpretatie van de functie van dat verhaal. Een verhaal heeft slechts een morele functie als die als zodanig wordt herkend in de ontwikkeling van de plot, en, zoals ik hieronder duidelijk zal maken, die herkenning heeft alles te maken met een seksespecifieke verhaaltraditie. De vraag die zich naar aanleiding van Whites betoog opdringt, is dan ook niet zozeer of ieder verhaal een moraal kent of niet, maar eerder wie door middel van het verhaal wordt aangesproken, welke subjectposities worden ingesloten en welke posities worden buitengesloten. Dat is ook de vraag die van belang is voor de ontwikkeling van nieuwe, feministisch geïnspireerde visies op het genre van de biografie.

Carolyn Heilbrun bijvoorbeeld, hartstochtelijk pleitbezorgster van de vestiging van een feministische traditie in het schrijven van biografieën, benadrukt het keer op keer: 'What matters is that lives do not serve as models; only stories do that' (1988:37). Het feministisch gedachtengoed heeft pas effect op bestaande culturele patronen, zo stelt zij, als niet alleen andere levens, maar vooral ook andere levensverhalen van vrouwen mogelijk worden.

Sissela Bok maakt dit verband tussen mogelijke verhalen en mogelijke levens tot uit-

gangspunt van haar biografie. Zij doet dit zowel op het niveau van de feitelijke geschiedenis van Alva Myrdal als op het niveau van de wijze waarop zij daarover vertelt. Dat betekent dat Bok in haar biografie niet alleen, zoals ik eerder al aangaf, de seksespecifieke moeilijkheden die haar moeder had te overwinnen benoemt, zij thematiseert ook hoe haar moeder zocht naar verhalen op grond waarvan zij haar leven kon modelleren. Deze verhalen vond zij niet. In de literatuur leest zij dat het conflict dat het vrouwelijk personage ondervindt in haar keuze tussen liefdesplot en *quest* steevast eindigt in een huwelijk en/of in de dood. Zelfs in Simone de Beauvoir las zij niet wat zij hoopte te vinden: een oplossing voor het levenslange conlict tussen haar 'typisch vrouwelijke' opofferingsgezindheid, haar vermogen in stilte te lijden en daar heimelijk liefde voor terug te wensen, en haar behoefte aan een eigen project, een carrière, een plaats in de wereld. De Beauvoir immers koos ervoor zich in de schaduw van Sartre te ontwikkelen, een lot dat in beginsel ook Alva Myrdal is beschoren maar dat haar niet bevalt. Zij wil volgaarne Gunnars muze zijn, maar zij wil dit niet met een verlies aan handelingsmogelijkheden betalen. Hoewel het echtpaar bijvoorbeeld gezamenlijk publiceerde over de problemen van de vooroorlogse depopulisatie in Zweden en met hun gezamenlijke ideeën de basis legde voor de huidige welvaartsstaat, trok aanvankelijk vooral Gunnar profijt van hun gemeenschappelijke bekendheid. Hij werd minister, hij accepteerde een hoge post bij de VN in Genève, daar waar Alva steeds een stap terug deed omwille van Gunnars carrière en omwille van de stabiliteit binnen haar huwelijk en het gezin. Gunnar was in principe geen on-feministische man, maar verbond aan zijn vrouwvriendelijke ideeën geen enkele praktijk. In 1949 breekt Alva met haar zelfontkennende inschikkelijkheid en aanvaardt ze een post in New York, als hoofd van het departement voor Sociale Zaken bij de VN, waarmee ze meteen de hoogstgeplaatste vrouw wordt in een internationale organisatie. De prijs is hoog. Het gezin valt uit elkaar, haar huwelijk loopt averij op, ze wordt geplaagd door schuldgevoelens, maar voelt ook dat ze niet meer terug wil en kan. Zelfs op dat kritieke moment in het gezin Myrdal kijkt dochter/biograaf Bok met mildheid terug:

'To some extent we (i.e. Kaj en Sissela) were able even then to identify with her as a woman and as someone who was trying paths that had always been reserved for men. And even if we had no desire to imitate her when it came to familylife, we were still proud of her on her behalf.' (214)

Het is illustratief voor de dwingende kracht van het op klassieke plots geënte westerse interpretatiekader dat deze loyaliteit van de dochter/biograaf met haar moeder/biografisch subject zelfs voor sommige feministische lezers nauwelijks geloofwaardig is. Ohlander (1992) vraagt zich bijvoorbeeld in een speciaal aan het leven en werk van Alva Myrdal gewijd themanummer van *Journal of Women's History* af, of Sissela Bok niet een zogenaamd 'Alice Miller-kind' is, dat wil zeggen een kind dat de wreedheden en de verwaarlozing die het van de ouders te verduren heeft gehad, niet herkent of naar waarde schatten kan. Een dergelijke argwaan ten opzichte van het gebrek aan rancune van de zo veelvuldig door de moeder verlaten dochter, is in mijn lezing niet aan de orde. Ik zie het project van Bok veeleer als een poging het verhaal van en over Alva Myrdal als intellectueel en als moeder juist buiten een dergelijke eendimensionale referentialiteit te tillen. Ze presenteert haar tekst nadrukkelijk als een dialoog met bestaande verhalen waarin de moeder als liefdesobject in het leven van het kind is gedoemd te falen (of juist te worden

geïdealiseerd wat qua structuur op hetzelfde neerkomt). Bok breekt in de wijze waarop zij het leven van de moeder vertelt met een traditie. In haar tekst betekent de spanning tussen *Bildung*

en liefdesplot niet het einde, maar het begin van het verhaal.

Wanneer Alva in 1982 wordt genomineerd voor de Nobelprijs verschijnen de eerste voorpublicaties van *Barndom* door Jan Myrdal. Wat de kroon op Alva's professionele leven had moeten zijn wordt tegelijkertijd een confrontatie met haar, vanuit het perspectief van de zoon bekeken, falend moederschap. Hoewel in de autobiografie van Jan Myrdal de beide ouders als wrede, ongevoelige en hypocriete mensen worden beschreven, hebben deze kwalificaties voor Alva andere consequenties dan voor Gunnar. Daar waar Gunnar onmiskenbaar een genie en daarom een te verexcuseren asociaal persoon is, is er voor het falend ouderschap van Alva in het verhaal van de zoon geen soelaas te vinden. Jan Myrdal wordt geboren in 1927. Behalve tegen een handjevol intimi had Alva over de zwangerschap gezwegen. In zijn retrospectief ziet Myrdal dit zwijgen als het eerste teken van zijn status als ongewenst kind en van Alva's onbekwaamheid voor het moederschap. Bok toont in haar biografie daarentegen begrip voor haar moeders zwijgen en beroept zich daarbij op een collectieve ervaring van vrouwen. ‘Like so many other women,’ (77) deed de angstaanjagende ervaring van een miskraam in 1926 Alva twijfelen aan haar vermogen überhaupt kinderen te kunnen baren. Daarom zweeg zij erover. Zo portretteert Bok Alva structureel als iemand die motieven kan hebben die met de specifieke moeder-kindrelatie niet zoveel van doen hebben.

Als Jan bijna twee jaar oud is krijgen zowel Alva als Gunnar een Rockefellerstipendium om een jaar in Amerika te studeren. Jan wordt bij de ouders van Gunnar achtergelaten in de indertijd gangbare veronderstelling dat het landleven hem meer goed zal doen dan het reizen van stad naar stad. Dit besluit, schrijft Bok, zal Alva altijd blijven achtervolgen ‘as a great mistake’ (81). Bok beschrijft de beslissing om Jan achter te laten als onderdeel van een geschiedenis waarin Alva in het begin van haar huwelijk Gunnar volgt in plaats van zichzelf. In Boks verhaal draait Alva's geschiedenis, zoals gezegd, onder meer om de overwinning van deze vanzelfsprekende ondergeschiktheid. Jan Myrdal schrijft in zijn autobiografie niet over de concrete oorzaak van de scheiding van zijn ouders, maar vertelt dat hij bijna onmiddelijk na zijn geboorte aan de zorg van zijn grootouders is overgedragen. Dit is overeenkomstig de kinderervaring die hij in zijn verhaal kennelijk verkiest vorm te geven boven de historische feiten. Zijn grootouders beschrijft hij vervolgens als degenen bij wie hij hoort. Hij spreekt herhaaldelijk van ‘thuis op Gesta’, het huis van de grootouders. Met name zijn grootmoeder is goed en moederlijk en in alle opzichten het tegendeel van Alva. Waar de donkerharige grootmoeder betrouwbaar, warm en emotioneel is, verschijnt de blonde Alva als hypocriet, koud en intellectueel. Jans ouders zijn hem vreemd. Ook zijn zusje Sissela omschrijft hij als degene die hoort bij hen die hem vreemd zijn.

Het grootste leed voor het kind Jan wordt in Myrdals tekst niet veroorzaakt door het vertrek van zijn ouders naar Amerika. Zijn verlatenheid concentreert zich eerder rond de gebeurtenissen na de dood van zijn grootvader: ‘Eerst stierf grootvader. Daarna werd Gesta verkocht en werd mijn thuis als kind geveild. Daarna werd ik naar Alva en Gunnar gestuurd. Daar moest ik wonen. Daarna kregen ze een kind’ (124). Dit kinderleed is invoelbaar. De staccato zinnetjes laten het kind aan het woord en zijn daardoor in staat te ontroeren. Myrdal is als schrijver überhaupt op zijn best wanneer hij het kind Jan rechtstreeks laat spreken.

Minder aansprekend wordt zijn proza, althans wat mij betreft, wanneer het verhaal van het kind ook het verhaal van de volwas-

Het gezin Myrdal op weg naar Amerika, 1938 (foto: Dagens Nyheter, Stockholm)

sen man wordt, en het zelfmedelijden in de terugblik van een vijfenvijftigjarige doorsijpelt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een passage waarin naar dezelfde episode in de geschiedenis wordt verwezen: 'Nadat grootvader gestorven was en Gesta verkocht, was ik hulpeloos aan ze [Gunnar en Alva] overgeleverd' (111). De ervaring van hulpeloosheid kan, vanuit een vijfjarig kind beschouwd, niet als zodanig worden benoemd, maar alleen worden getoond in de anekdotes en/of in de fantasieën die het vertelt. In het woord 'hulpeloos' spreekt de oudere man die de positie van het vijfjarige kind ten opzichte van de medogenloze ouders deelt en omschrijft als die van het slachtoffer ten opzichte van de daders.

Het autobiografisch ik spreekt niet alleen in de hierboven geciteerde passage, maar door het hele boek heen afwisselend als kind en als volwassene. Vanuit beide perspectieven construeert Jan Myrdal een verhaal waarin hij zijn afkomst ter discussie stelt: 'Een bewijs dat zij mij ter wereld heeft gebracht is er niet' (61). Zowel de vanuit de kind-positie als vanuit de volwassen positie gefocaliseerde verwijzingen naar fantasieën over Jans afkomst parafraseren haast letterlijk Freuds essay over de *Familienroman*:

'Ik stelde me allerlei vragen over mijn afkomst, over wie eigenlijk mijn ouders waren en hoe het zat met mijn geboorte. Gunnar en Alva zorgden voor me nu, maar dat zij mijn echte ouders waren geloofde ik niet. Misschien was ik een vondeling of een bastaard die ze geadopteerd hadden.' (59)

De verteller legt uit dat dergelijke vragen voor een kind heel gewoon zijn en dat dergelijke fantasieën mettertijd verdwijnen. De kleine Jan leest dit in boeken van Alva. Hij leest ook dat deze fantasie 'op van alles duidde' (61). Maar Jan is geen model uit boeken. Hij is een bijzonder kind. Hij weet dat andere kinderen een geheim rond hun afkomst vermoeden, maar in zijn geval is daar ook werkelijk reden toe. In zijn geval verdwijnen de twijfels dan ook niet: 'Ik vroeg me af of Alva werkelijk mijn moeder was. Tegenwoordig ben ik in zekere zin geneigd te geloven dat ze dat inderdaad was. Maar ik ben niet echt overtuigd' (60). Over Gunnar voelt Jan zich uiteindelijk iets minder onzeker. Mocht hij dan niet zijn vader zijn, familie is hij hoogstwaarschijnlijk wel: ze hebben allebei vastgegroeide oorlelletjes. Bovendien wil de volwassen Jan er tot op zekere hoogte toch wel voor uitkomen de zoon van een onmiskenbaar briljante man te zijn:

'De elfde april 1927, drie maanden voor ik geboren werd, had Gunnar op briljante wijze zijn proefschrift, *De problematiek van de vaststelling en de veranderlijkheid van prijzen*, verdedigd. Hij was de lievelingsstudent van zijn hoogleraar, hij was een groot wetenschappelijk talent en zijn proefschrift was baanbrekend.' (99)

Er komen in de tekst geen passages voor waarin de professionele verdiensten van Alva zo buiten kijf staan. Zij wordt uitsluitend gerepresenteerd als gevoelloze, en dus slechte, moeder.

Het samenvallen van het perspectief van het kind met dat van de terugblikkende verteller blijkt ook uit de manier waarop de plot de vertelde geschiedenis structureert. Om de hachelijke situatie waarin hij zich bevindt te kunnen overleven (hij is voor zijn gevoel door zijn onechte ouders gekidnapt van zijn echte ouders, te weten de grootouders) fantaseert het kind Jan zich een andere afkomst. Opmerkelijkerwijs is de geschiedenis die de ik-verteller ontvouwt is gestructureerd rond een soortgelijk plot als het verhaal dat het kind Jan na verloop van tijd kiest om de vroege kinderfantasieën over zijn werkelijke afkomst concreter vorm te geven.

Het verhaal in kwestie is *Lorna Doone* van R.D. Blackmore. Jan leest dit op twaalfjarige leeftijd. Centraal in dit verhaal staat de haat van de held, John Ridd, voor de familie Doone. Deze Doones hebben Johns vader vermoord. Als John veertien jaar oud is,

komt ook hij terecht in handen van de schurkachtige familie. Hij wordt echter gered door dochter Lorna Doone en vlucht. Als John volwassen is geworden, gaat hij op zoek naar Lorna en vindt haar. Hij redt haar uit de greep van haar moorddadige familie en trouwt haar. Volgens de terugblikkende Jan Myrdal is deze Lorna Doone de bron van zijn fascinatie voor een bepaalde categorie vrouwen. Het verhaal dat hij als twaalfjarig kind kiest gaat functioneren als uitgangspunt voor zijn volwassenwording en bepaalt naar zijn zeggen nog steeds zijn voorkeur voor een bepaald type vrouw. Deze fantasievrouwen redden hem, geven hem leven zou je daarbij ook kunnen denken, en worden vervolgens zijn buit. De oedipale plot ten voeten uit.

Het contrast tussen Lorna en Alva is volledig. De overeenkomsten tussen Lorna en Jans grootmoeder zijn treffend. Hoewel Alva tijdens Jans eerste levensjaren faam maakte als kinderpsychologe, slaat ze in het verhaal van Myrdals jeugd, waar het haar psychologisch inzicht betreft, uitsluitend de plank mis. Ze begrijpt hem absoluut niet en komt te pas en te onpas aanzetten met psychologische testen ter meerdere eer en glorie van haar eigen bezigheden. Op talloze momenten in de tekst ‘kwettert’ zij wanneer ze iets zegt en heeft ze koude grijze ogen. Ook haar blonde haar associeert Jan op vele plaatsen in de tekst met kou en kilte.

De constellatie van de goede/echte en de slechte/onechte moeder in het levensverhaal van Jan resulteert in de loop van zijn leven in de opdeling van alle vrouwen in twee soorten. Er zijn vrouwen die Jan afstoten en vrouwen die hem aantrekken. De vrouwen die Jan verafschuwt zijn blonde vrouwen met koude, schelle stemmen:

‘Ik ben drie keer getrouwd geweest (...). Geen van hen heeft of had haar koude, fluitende stem. Als ik erover nadenk, ontdek ik dat ik zelfs nooit samen ben geweest met een blondine. Ik houd niet van blondines. Er waren er maar twee blond. En zoveel zijn het er niet geweest dat ik ze me niet meer zou kunnen herinneren. Het waren korte weinig geslaagde relaties. Vergissingen.’ (76) Jans echtgenotes en minnaressen bevinden zich uiteraard niet in de groep van de koude kwetterende blondines. Zij zijn in principe, evenals zijn grootmoeder en Lorna Doone, donker en onopgesmukt, ‘met stemmen die niet schel waren’. (77) Zij zijn kennelijk absoluut niet uniek. Zij lijken eerder inwisselbaar. Ze vertegenwoordigen een grote groep aantrekkelijke vrouwen die Jan overal signaleert: ‘(...) met een bijzonder timbre in hun stem. Ze maken zich niet op en hebben geen ingewikkeld kapsel. (...) Het is vaak niet eens een verliefdheid. Ik weet alleen wel dat het vrouwen zijn met wie ik zou kunnen samenleven’ (78). Deze vrouwen vertegenwoordigen tegelijkertijd de Lorna-fantasie en de tegenovergesteld-aan-Alva categorie. Van deze groep warme, eenvoudige en moederlijke vrouwen sluit hij zijn zusje Sissela heel beslist uit:

‘Ik vind dat Sissela, mager, met haar Amerikaanse, geblondeerde haar, haar stijve gezicht en hoge stem, met haar kille ongemotiveerde lachjes midden in haar zinnen, omlijst door haar kast van een huis in Harvard, een onwaarschijnlijk typische universiteitsrectorsvrouw is.(...) En dat is, lijkt me, de kern van de zaak. Sissela en Alva lijken erg veel op elkaar, en zij zijn mij allebei vreemd.’ (124)

In de geciteerde passage ziet Jan Myrdal zijn moeder en zijn zusje niet alleen als inwisselbare individuen ten opzichte van elkaar (zij zijn beiden blond, hebben hoge kille stemmen, en verzamelen een zelfde soort mensen om zich heen), maar vooral als vrouwen van een man. Daar waar Bok in haar tekst Alva Myrdal en zichzelf juist

aan dit lot als functie in het verhaal van een echtgenoot probeert te onttrekken door het dodelijke karakter hiervan te thematiseren, haalt zoon Jan een dosis conventioneel seksisme van stal om zijn ongelukkige jeugd te wreken. Zijn seksisme is conventioneel, omdat de

Sissela en Alva in Cambridge, Massachusetts, 1980 (foto: Georgia Litwack)

aversie van de mannelijke auteur tegen de stem van vrouwen een lange traditie kent. Dat wat mannen als Jan Myrdal aan het spreken van vrouwen niet bevalt, wordt niet zelden geweten aan het akoestisch verschil: de stemmen van vrouwen zijn schel, vooral als daarachter een vrouwelijk verzet wordt vermoed. Tegelijkertijd is de weerzin tegen de vrouwelijke stem metaforisch op te vatten. De vrouwen in het leven van Jan Myrdal bestaan uitsluitend in relatie tot zijn verlangen. Zij worden geheel volgens negentiende-eeuws recept monddood gemaakt wanneer zij in dat opzicht niet voldoen.

Interessant juist in dit verband is dan ook de tekst van Kaj Fölster, het derde kind van Alva Myrdal. Fölster toont zich in haar tekst een nog uitgesprokener en radicaler feministe dan haar zuster Sissela Bok. Zij benadrukt met haar auto/biografische tekst nog gepassioneerder het onoverschatbare belang van de toeëigening door vrouwen van de ‘eigen’ stem, het ‘eigen’ woord, het eigen verhaal.

De titel van Fölsters posthume ‘toenadering’ tot haar moeder, *Sprich, du die noch Lippen hast*, verwijst naar de eerste regel van een gedicht dat zij op de aankondigingskaart van Alva's overlijden liet drukken. Dit deed zij in de overtuiging daarmee diens strijd te hebben onderstreept, om haar verhaal te vertellen, haar stem te verheffen. In de jaren na haar moeders dood realiseert Fölster zich echter dat het gedicht van Helga Henschen op het overlijdensbericht van haar moeder, evenzeer betrekking heeft op haar eigen geschiedenis: ‘Meine Rolle in der Familie Myrdal war die der Schweigenden’ (9). Alle drie (auto)biografen memoreren dat Kaj de eerste vijf jaren van haar leven niet sprak. Volgens Jan Myrdal was dit eens te meer een effect van Alva Myrdals falend moederschap. Fölster zelf beschrijft hoe zij zich pas op latere leeftijd is gaan realiseren dat zij letterlijk sprakeloos is gemaakt door het alle ruimte opeisende gevecht van Gunnar en Jan die binnen het gezin Myrdal streden om de aandacht van Alva, de muze/moeder. In dit opzicht, stelt zij, was het

gezin Myrdal prototypisch voor een door luidruchtig geformuleerde, mannelijke belangen beheerste maatschappij, waarin de stem van vrouwen verstomt.

Fölster benadrukt het grote algemene belang van haar moeders poging om boven het mannelijk gekrakeel uit haar eigen ambities vorm te geven. Zij gaat in op de ontwikkeling van Alva's feministisch en maatschappelijk engagement en op de lange weg die vrouwen in het voetspoor van haar moeder nog te gaan hebben. Het is voor hen aan het eind van de twintigste eeuw nog steeds een opgave liefde, werk en gezin te combineren zonder gebukt te gaan onder schuldgevoelens.

Fölster stelt in haar verhaal, evenals haar zuster Sissela Bok, dat wanneer haar moeder niet op al deze terreinen heeft uitge-

blonken, niet zozeer haar moeder heeft gefaald als wel dat de maatschappelijke en culturele structuren dat hebben gedaan.

Tegen deze achtergrond krijgt de hiërarchie die Peter Graves in de *Swedish Book Review* aanbrengt tussen de teksten van dochter Sissela Bok en zoon Jan Myrdal een bredere betekenis. Hij veronderstelt, net als ik overigens, dat Boks tekst in elk geval ook een verdediging van Alva Myrdal behelst in reactie op de onbarmhartige geschiedenis die Jan Myrdal over haar schreef. Niettemin zal volgens Graves de visie van Myrdal invloedrijker blijken vanwege zijn literaire vorm. De tekst, zo stelt hij, maakt inmiddels al deel uit van Zwedens 'great tradition of portrayals of childhood and youth'. In zijn waardering voor de tekst van Jan Myrdal ziet Graves echter over het hoofd, dat het juist 'that great tradition of portrayals' is, waarvan door Bok (en later ook door Fölster) nadrukkelijk afstand wordt genomen. Jan Myrdals tekst sluit aan bij een bekend verhaal, bij een traditie van vertellen waarin het perspectief van het kind niet alleen ongeproblematiseerd de moeder als zondebok mag aanwijzen, maar waarin bovendien het onverwerkte kinderverdriet naadloos overvloeit in een minachting voor welhaast alle vrouwen die hem in de verste verte aan haar doen denken. Bok en Fölster benadrukken de seksespecifieke belangen van dat bekende verhaal. Gunnar maakte het als ouder minstens zo bont als Alva, maar hij wordt daar door de zoon niet op afgerekend.

Bok en Fölster laten daarenboven zien dat de literariteit van literatuur is verweven met de positie van het vrouwelijk personage als object van verlangen en niet als subject van een eigen verhaal. Zij geven daarmee aan dat de geschiedenis van Alva Myrdal en de verhalen die er over haar de ronde doen een schoolvoorbeeld vormen van het fenomeen dat vrouwenlevens vaak onbegrepen en/of onbesproken blijven omdat zij niet voldoen aan literaire en/of culturele stereotypen. Binnen 'that great tradition' kunnen verhalen waarin vrouwen een andere positie innemen dan ook nauwelijks een plaats krijgen. Voor wie ze zo wil lezen, dragen de teksten van de dochters niettemin bij aan de belichting van de door Graves en Jan Myrdal verduisterde zijde van het portret van wie Alva Myrdal was: een feministisch intellectueel en politica.

Rosemarie Buikema is universitair docent bij de vakgroep Vrouwenstudies Letteren aan de Universiteit van Utrecht en post-doc onderzoeker bij de vakgroep Algemene Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Van haar verscheen onlangs *De Loden Venus*. Biografieën van beroemde vrouwen door hun dochters. *Kok/Agora: Kampen, 1995*.

Bibliografie

Bok, Sissela, *Alva Myrdal. A Daughter's Memoir*. Cambridge: Addison Wesley, 1991.

Fölster, Kaj, *Sprich, die du noch Lippen hast. Das Schweigen der Frauen und die Macht der Männer. Annäherung an Alva Myrdal*. Marburg: Hitzeroth, 1994.

Graves, Peter, 'The Myrdals. Parents and Children', in: *Swedish Bookreview* 1993/2, pp 17-29.

Heilbrun, Carolyn G., *Writing a Woman's life*. New York: Ballantine, 1988.

Myrdal, Jan, *Mijn Kinderjaren*. Amsterdam: Meulenhoff, 1988. (oorpsr. *Barndom*. Norstedts Förlag, 1982)

Ohlander, Ann-Sofie, 'Alva Myrdal. A Life of Duty', in: *Journal of Women's History*, Vol. 4 No. 2, 1992, pp. 120-125.

White, Hayden, 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality', in: *The Content of the Form. Narrative, discourse and historical representation*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.

Mythe en werkelijkheid van het nieuwe Europa
Het leven van Louise Weiss
Ieme van der Poel

Over het leven van de Franse schrijfster en journaliste Louise Weiss (1893-1983) is nog geen biografie verschenen.[1.] Wel liet de auteur in kwestie een autobiografie in zes delen na, *Mémoires d'une Européenne*. Hierin doet zij uitvoerig verslag van de vele activiteiten die ze tijdens haar leven ontplooide en waarin haar inzet voor de Europese eenwording en haar bijdrage aan de strijd voor het vrouwenkiesrecht de hoofdmoot vormden. De vraag werpt zich op in hoeverre een toekomstige biograaf van Louise Weiss gediend zal zijn met een egodocument van dergelijke omvang.

In ieder geval kan nu al worden vastgesteld dat Christine Bard in haar onlangs verschenen studie over het Franse feminisme tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw - tevens het eerste academische proefschrift dat aan dit onderwerp en deze periode werd gewijd - het belang van Weiss voor de vrouwenbeweging nogal relativeert en daarmee een duidelijk ander standpunt inneemt dan de auteur zelf in haar *Mémoires*.[2.]

Een ander punt dat de aandacht verdient is het probleem van zelfrepresentatie. Als werkende, ongetrouwde vrouw zonder kinderen nam Weiss temidden van haar generatiegenoten een uitzonderingspositie in. Een situatie waarvan ze zich terdege bewust was, zo blijkt uit haar geschriften. Het lijdt geen twijfel dat dit besef met name in het autobiografische werk zijn sporen heeft nagelaten, bijvoorbeeld in de keuze om sommige aspecten van haar persoonlijk leven onvermeld te laten, en andere juist niet. In haar recente studie over vrouwen en autobiografie, wijst Nancy Miller er terecht op dat de romanvorm, paradoxaal genoeg, aan schrijfsters doorgaans een grotere vrijheid biedt om specifiek vrouwelijke zaken aan de orde te stellen dan de autobiografie.[3.] Het schrijven van fictie geeft vrouwen als het ware de mogelijkheid de beperkingen die aan hun sexe zijn gesteld, te overstijgen. Om die reden lijkt het zeker interessant om ook *Dernières voluptés* (1979), de roman die Weiss aan het einde van haar leven publiceerde, in mijn analyse te betrekken. Hierbij is het nadrukkelijk niet mijn bedoeling dit werk in zijn geheel als autobiografisch op te vatten of om het psychoanalytisch te duiden. Wat mij interesseert is de vraag hoe de thematiek die Weiss in haar roman aansnijdt zich verhoudt tot het autobiografische werk, en mogelijk gezien kan worden als een aanvulling daarop. Met andere woorden: wat is binnen het gehele oeuvre van deze nogal uitzonderlijke vrouw de verhouding tussen autobiografie en fictie, en in het verlengde daarvan, tussen het publieke en het persoonlijk leven?

Louise Weiss werd in 1893 geboren in Arras in een gezin dat tot de hogere middenklasse behoorde en door zowel de achtergrond van zowel de vader als de moeder, weinig boodschap had aan *la France profonde*. De vader was protestant, afkomstig uit de Elzas en bekleedde een hoge ambtelijke functie als Inspecteur Generaal van de mijnen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog sloot hij, voor

die tijd nogal uitzonderlijk, een economische overeenkomst met de Engelsen waarbij werd afgesproken dat beide landen, met het oog op de oorlogsvoering, hun voorraden steenkool zouden delen. De moeder van Louise Weiss, Jeanne Javal, stamde uit een vooraanstaand joods bankiersgeslacht, waarvan de nazaten behalve in Frankrijk, in Duitsland, Londen en New York gevestigd waren. In haar zesdelige *Mémoires d'une Européenne* citeert Weiss de volgende uitspraak van haar moeder, waarmee deze haar eigen familie karakteriseert:

'Alles bij elkaar, waren je voorouders grensbewoners, gewend om zich tegen invallen te verdedigen. Zij hechtten er zeer aan om vrij te leven, naar believen over hun zaken te discussiëren, om voor hun mening uit te komen. Ze lieten zich nimmer door anderen de wet voorschrijven.'[4.]

Het milieu waarin Louise Weiss opgroeide was politiek gezien zeer republikeins en gematigd progressief. Hoewel sterk patriottisch ingesteld, waren ze, ongetwijfeld vanwege hun Duitse afkomst - Weiss noemde haar grootmoeder van moederskant, Theodora Ladenburg, niet voor niets *grossmama* - niet zo virulent anti-Duits en op wraak belust als de meerderheid van de Fransen in de jaren die volgden op de Frans-Duitse oorlog. Het was de tijd waarin in heel Frankrijk bataljons van scholieren, uitgerust met houten geweren, tijdens het speelkwartier op de speelplaats exerceerden en in ieder klaslokaal een kaart van Frankrijk hing, waarop het door de Duitsers bezette gebied Elzas-Lotharingen met een rouwrand was omgeven.

De familie Weiss waren fervente *Dreyfusards*. In haar *Mémoires* vermeldt Weiss als één van haar vroegste jeugdherinneringen, hoe haar moeder haar en de andere kinderen tijdens een bezoek aan de wereldtentoonstelling van 1900 een oudere heer aanwees met de woorden: 'kinderen, let nu op.' Vervolgens liep ze op de man toe en schreeuwde hem toe: 'Moordenaar!' Waarna

Louise Weiss, 1930 (collectie Musée de Saverne)

ze hem in het gezicht spuugde. De heer in kwestie bleek een van de generaals te zijn die een belangrijke rol had gespeeld bij de berechting van de ten onrechte van spionage

beschuldigde joodse officier Alfred Dreyfus[5]. Weiss voegt hieraan toe dat zij zich vanaf dit moment, dat vanzelfsprekend grote indruk op haar maakte, op school opwierp als een bevlogen *Dreyfusarde*.

Over de opvoeding van Weiss hielden haar ouders er verschillende ideeën op na. De moeder steunde haar dochter in haar verlangen om te gaan studeren, de vader was hier fel tegen gekant, omdat hij, zoals veel vaders in die tijd, van mening was dat een academische vorming Louises kansen op een goed huwelijk zou verminderen. Het draaide uit op een wonderlijk compromis: om haar vader te plezieren, verbleef Louise vier maanden aan een in die tijd vermaard instituut, een Duitse *finishing school*, die onder bescherming stond van een nicht van de Duitse keizer, Groothertogin Louise van Baden. Tegelijkertijd bereidde ze zich voor op haar doctoraalexamen in de letteren, zonder dat haar vader hiervan wist, en be-

haalde dit diploma aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Ze was toen amper twintig jaar oud (overigens: het gezin telde meer uitzonderlijke vrouwen. Een jongere zuster van Louise Weiss, Jenny Weiss, beter bekend als Jenny Aubry, is één van de grondlegsters van de kinderpsychiatrie in Frankrijk). Haar eigen commentaar op deze gebeurtenis van formaat is nogal laconiek: 'Toen ik mijn bul had behaald, hebben we dat niet direct aan mijn vader verteld, omdat we zijn gevoelens niet wilden kwetsen. Toen verscheen helaas op alle muren het aanplakbiljet dat de algehele mobilisatie aankondigde, waarop mijn moeder zei: nu kunnen we het nieuws wel aan je vader laten weten, een ongeluk komt immers nooit alleen.'[6.]

Zoals veel Franse vrouwen, maakte Weiss zich tijdens de oorlog nuttig als verpleegster en ze stond enige tijd aan het hoofd van een noodhospitaal. Tijdens de oorlog begon ook haar carrière als journaliste. Als *ghostwriter* van haar vader schreef ze artikelen over de oorlog in de krant *Le Radical*, die ze ondertekende met Louis Lefranc. In diezelfde periode maakte ze kennis met Milan Stefanik, een Slowaakse astronoom, die dienst had genomen in het Franse leger en ijverde voor de bevrijding van zijn volk van het Oostenrijks-Hongaarse juk. Weiss vatte een zeer grote bewondering voor hem op. Er was zelfs sprake van een liefdesrelatie die echter volgens Weiss zelf van zuiver spirituele aard was. De vriendschap met Stefanik opende haar de ogen voor het vrijheidsstreven van de verschillende volkeren binnen de dubbelmonarchie.

Door haar werkzaamheden voor *Le Radical* maakte Louise Weiss kennis met een journalist Hyacinthe Philouze, die haar voorstelde samen met hem een nieuw, internationaal weekblad te beginnen, *L'Europe Nouvelle*. Het eerste nummer verscheen op 12 januari 1918 en vormt het begin van wat ik als de eerste fase van het leven van Louise Weiss beschouw: de tijd van haar hoofdredacteurschap van *L'Europe Nouvelle*. Ze zal deze functie uitoefenen tot 1934, het jaar waarin ze het blad uit eigener beweging opheft.

Een nieuw Europa

In 1920 onderneemt Weiss de eerste van de vele reizen die ze tijdens haar leven heeft gemaakt. Stefanik is omgekomen bij een vliegtuigongeluk en daardoor voelt ze de behoefte om de wereld te leren kennen die de zijne was. Ze gaat eerst naar Praag en reist dan door naar Rusland. Deze reis is in tweeërlei opzicht typerend voor de persoonlijkheid van Weiss. In de eerste plaats slaagt ze erin allerlei hooggeplaatste personen te spreken te krijgen, zoals president Masaryk en de leiders van de Russische revolutie, van wie Trotski grote indruk op haar maakt. Zij vormen de eersten in een lange reeks invloedrijke politici met wie Weiss tijdens haar leven verkeerde en die zij telkens opnieuw voor de zaken die haar bezig hielden wist te interesseren. Ten tweede vormde de Russische Revolutie het decor voor de eerste van een reeks spontane acties die Weiss in de loop der jaren op touw zou zetten. Ze werpt zich in Rusland op als de beschermvrouwe van de vele Franse gouvernantes die zonder middelen van bestaan in het door oorlog en hongersnoden geteisterde land zijn achtergebleven, nadat de adellijke families bij wie zij in dienst waren, voor het Rode Leger zijn gevlucht. Weiss redt 120 gouvernantes en brengt ze veilig terug naar hun vaderland. Voor deze even originele als vaderlandslievende actie ontvangt ze bij

haar terugkeer in Frankrijk het legioen van eer. *L'Europe Nouvelle*, het tijdschrift waarvan Louise Weiss in belangrijke mate het gezicht bepaalde, was wat betreft uitvoering en inhoud geënt op voorbeelden uit de Angelsaksische pers. De artikelen, die uitvoerig en goed gedocumenteerd waren, werden zowel in het Frans als in het Engels en Duits gesteld. Daarnaast publiceerde het tijdschrift regelmatig de teksten van officiële docu-

menten. Voor wat betreft de inhoud maakte het tijdschrift van Weiss zich in de eerste plaats sterk voor de wereldvrede. Vanaf het begin stond *L'Europe Nouvelle* kritisch tegenover het Verdrag van Versailles, hetgeen onder meer tot uitdrukking kwam in een aantal artikelen uit 1920, het jaar van de oprichting van de Volkerenbond, waarin werd bepleit de Duitse herstelbetalingen (aan België en Frankrijk, die het meest onder de oorlog hadden geleden, omdat daar gevochten was en niet in Duitsland zelf) op een zodanig redelijk bedrag vast te stellen, dat men de schuld in disconto kon nemen.[7.] Daarnaast ondersteunde het tijdschrift van Weiss het onafhankelijkheidsstreven van de middeneuropese staten en was het een fel pleitbezorger voor een Volkerenbond die een daadwerkelijke, actieve rol zou spelen in het streven naar vrede en waarvan ook Duitsland deel zou uitmaken. Aanvankelijk zag men vooral veel heil in een Engels-Franse samenwerking, maar toen deze onderneming weinig perspectief bleek te bieden, investeerde men alle hoop in een hernieuwde alliantie tussen Frankrijk en Duitsland, zoals deze na het verdrag van Locarno (1924) in de figuren van Aristide Briand en Gustav Stresemann gestalte kreeg. Het plan Young uit 1929 dat voor Duitsland volledige souvereiniteit garandeerde, vond eveneens veel bijval in de redactie van *L'Europe Nouvelle*, evenals de conferentie in Londen (1930), waarbij - zij het met de grootst mogelijke voorzichtigheid - door de vijf grote mogendheden over de ontwapeningskwestie gesproken werd. Maar het belangrijkst was toch het ideaal van een federatie van Europese landen, zoals die met name door Aristide Briand ontwikkeld was: in 1931 wijdt *L'Europe Nouvelle* veel aandacht aan dit plan, ook al wordt snel duidelijk dat door de economische crisis de verwezenlijking van Briands plannen verder weg raakt dan ooit.

Vanaf 1930 was Louise Weiss nauw betrokken bij een ander Europees initiatief: 'La Nouvelle Ecole de la Paix' te Parijs. Dit was een privé-instelling voor hoger onderwijs, waar lezingen en colleges werden gegeven over actuele internationale kwesties: de rol van de Volkerenbond, de plaats van Europa daarin, de toekomst van Duitsland en het gevaar van een nieuwe oorlog.

Zoals Corinne Rousseau in haar artikel over de Ecole duidelijk maakt, geeft het lesprogramma van de school, waar behalve Franse en buitenlandse studenten, ook niet-studenten, politici, ambtenaren en advocaten kwamen, een goed inzicht in het politieke denken uit die tijd[8.]. Opvallend is bijvoorbeeld dat de verschillende sprekers het Italiaanse fascisme overwegend positief beoordelen, terwijl het opkomend nazisme vanaf het allereerste begin als een gevaar wordt gezien, zij het dat dit idee sterker leeft bij de Duitse sprekers dan bij de Franse. Een mogelijke verklaring hiervoor ligt in het feit dat veel Franse intellectuelen en politici tijdens het Interbellum strek geporteerd waren voor de idee van een culturele en politieke samenwerking tussen de Latijnse landen. Weiss zelf koestert ten aanzien van Hitlers nieuwe Duitsland geen enkele illusie. Integendeel. De opkomst van het nazisme maakt het haar onmogelijk om nog langer in de droom van een nieuw Europa te geloven:

'Ik verliet *L'Europe Nouvelle* in februari 1934 na een periode van bijna twintig jaar, toen ik in Genève de afgevaardigden in de Volkenbond voor Joseph Goebbels hoorde applaudiseren, zoals zij het twee jaar eerder voor Aristide Briand hadden gedaan.'[9.]

Een nieuwe vrouw

Vanaf dat moment begint een tweede fase in het leven van Louise Weiss. Ze zoekt contact met een aantal sufragettes, zoals Cécile Brunschwicg en gaat zich inzetten in de strijd voor het vrouwenkiesrecht, die in Frankrijk al sinds het begin van de twintigste eeuw wordt gevoerd. Anders dan in Engeland waren de vrouwen in Frankrijk er

L. Weiss : Rédacteur en Chef

TOUS LES SAMEDIS, LISEZ :

L'EUROPE NOUVELLE

"la science de la paix"

LA PLUS GRANDE REVUE POLITIQUE FRANÇAISE ET INTERNATIONALE

Le numéro de l'EUROPE NOUVELLE contient : des éditoriaux politiques et des articles de fond ; des lettres de correspondants particuliers à l'étranger ; des études du mouvement littéraire et artistique du monde entier ; des cartes géographiques ; des portraits, des échos ; des caricatures originales ; le texte in extenso des documents diplomatiques de la semaine.

Parmi les personnalités qui ont écrit pour *l'EUROPE NOUVELLE*, citons :

FRANCE : MM. Aristide Briand, Léon Bourgeois, Etienne Clémentel, François-Marsal, Georges-Bonnet, Léon Jouhaux, H. de Jouvenel, Louis Loucheur, Paul Painlevé, Paul-Boncour.

EMPIRE BRITANNIQUE : Le vicomte Robert Cecil de Chelwood, lord Parmoor, le professeur Gilbert Murray, le professeur Zimmern.

BELGIQUE : MM. Destrée, Hymans, Jaspar, Theunis, Vandervelde.

ITALIE : M. Mussolini, le comte Sforza. — JAPON : le vicomte Ishii, M. Adatci.

ALLEMAGNE : MM. Stresemann, Paul Liebe, Otto Gessler, Rodolfi Breitscheid, Thomas Mann.

ESPAGNE : MM. Francisco Cambo, Quinones de Leon, — CHINE : M. Wang Chung Hui. Grèce : M. Politis. — ROUMANIE : M. Duca. — TCHÉCOSLOVAQUIE : M. Bénès. — YOUGOSLAVIE : MM. Nintchitch, Markovitch. — POLOGNE : MM. Grabski, Skrzynski.

RUSSIE : L'*Europe Nouvelle* a publié des interviews de Trotsky, Tchitcherine, Krassine, Rakowsky, Kamenoff, etc.

Achetez la collection de l'EUROPE NOUVELLE qui est la plus vivante et la plus précise histoire de l'après-guerre, et qui contient plus de mille documents diplomatiques. L'EUROPE NOUVELLE est le "livre jaune" de l'Europe.

Voir au verso les conditions de vente et d'abonnement.

(Collectie Barbara Roth, Chexbres)

niet in geslaagd om als beloning voor hun moedige houding tijdens de Eerste Wereldoorlog stemrecht te verkrijgen. Dit stak des te meer omdat in de meeste landen die tot het vijandelijke kamp hadden behoord - Duitsland, Oostenrijk, maar ook Turkije - vrouwen wel naar de stembus mochten. Zo schreven vertegenwoordigsters van de *Union Française pour le Suffrage des Femmes* (UFSF) in 1919 in een open brief aan de leden van de Tweede Kamer:

'Is het geen bittere pil dat de vrouwen uit het vijandelijke kamp zich vrolijk kunnen maken over het lot dat in Frankrijk, het land van de overwinnaars beschoren is aan die meisjes die tijdens die vreselijke jaren zo uitgebreid geprezen zijn, en moeten we hun de kans geven de vrouwen uit de Elzas en uit Lotharingen bij herhaling voor te houden dat ze door weer onze zusters te worden, iedere kans verspelen op het kiesrecht dat de vrouwen in Duitsland wèl bezitten?' (Bard, 144)

In 1919 komt de kwestie van het vrouwenkiesrecht voor het eerst in de Tweede Kamer. Er worden zes verschillende wetsvoorstellen ingediend, waarvan er één bijvoorbeeld alleen het stemrecht bij gemeenteraadsverkiezingen inhoudt en een ander het kiesrecht beperkt tot vrouwen boven de dertig jaar. Tenslotte wordt het voorstel voor volledig kiesrecht met een ruime meerderheid aanvaard, waarna een langdurige stilte volgt. Pas drie jaar later komt het voorstel in de Eerste Kamer aan de orde, die het na enig heen en weer-gepraat terzijde schuift.

Louise Weiss was van het begin af aan van mening dat de suffragettes onvoldoende aandacht schonken aan wat wij nu *public relations* zouden noemen. Ze bepleitte de invoering van een *happening*-achtige tactiek die in zijn details nogal sterk leek op de ludieke acties van de vrouwenbeweging in de jaren zeventig. Helemaal nieuw was die strategie op dat moment overigens niet. Ook rond 1920 waren de Franse suffragettes al de straat opgegaan. Zij versierden de talrijke beelden van Jeanne d'Arc met kleurrijke linten waarop teksten te lezen waren als: 'Aan Jeanne d'Arc die Frankrijk redde, maar vandaag de dag onwaardig bevonden zou worden om een gemeenteraadslid te kiezen.' (Bard, 163)

Zoals de gewoonte van Weiss was, schakelde ze direct al haar invloedrijke connecties in om de politici over de streep te trekken. Daarnaast ging ze te rade bij de vele buitenlandse contacten die ze bezat en sprak ze onder meer met de dochters van de Britse suffragette Emmeline Pankhurst die haar het volgende advies meegaven:

'Je moet nieuws maken; iedere dag moet er in de pers nieuws over de feministes te lezen zijn dat stof tot discussie geeft (...) in Engeland hebben we dat in de vorm van geweld gedaan (...) Maar [zo vervolgt Weiss] ik heb me afgevraagd of het wanneer je in Frankrijk op een dergelijke manier in het nieuws zou komen, dit niet een averechts effect zou hebben. De Fransen staan minder tolerant tegenover geweld van vrouwen dan de Engelsen wellicht. Ik heb toen weliswaar elke dag voor nieuws gezorgd, maar op een ironische manier, zodat ik de lachers op mijn hand kreeg.'[10.]

Een voorbeeld vormde de kwestie van de gestopte sokken. Omdat een Eerste Kamerlid zich tegen het vrouwenkiesrecht had uitgesproken met als argument, dat de vrouwen dan niet langer sokken zouden willen stoppen, stelde een aantal suffragettes zich op bij de ingang van de Senaat en overhandigde aan ieder Eerste Kamerlid een sok, met daarin een bosje lelietjes van dalen en de boodschap: 'Uw sokken zullen worden gestopt, zelfs als u ons stemrecht geeft!' (p. 464).

De strijd voor het vrouwenkiesrecht in Frankrijk viel grotendeels samen met de periode waarin Frankrijk een regering van socialisten en communisten had: het *Front*

populaire. Aangezien de feministes van meet af aan meer steun gevonden hadden bij

Louise Weiss, temidden van suffragettes in de jaren dertig (collectie Musée de Saverne)

links dan bij rechts, rekenden zij er vast op dat hun wens verwezenlijkt zou worden. De voortekenen leken gunstig. Toen de socialist Léon Blum in 1936 aan de macht kwam, nam hij liefst drie vrouwen op in zijn kabinet: de natuurkundige Irène Joliot-Curie als onderminister van wetenschappelijk onderzoek, Suzanne Lacore, een, in de woorden van Louise Weiss, 'obscure strijdster uit de Dordogne' voor gezondheid, en de suffragette Cécile Brunschwicg als onderminister van onderwijs.[11.] Weiss had naar eigen zeggen voor de eer bedankt, omdat ze gekozen wilde worden en niet benoemd.[12.]

Ondanks het feit dat de socialisten de suffragettes gunstig gezind waren, slaagden ze er niet in het stemrecht ingevoerd te krijgen. In juli 1936 nemen de leden van de Tweede Kamer wederom met algemene stemmen een wetsontwerp aan met betrekking tot het vrouwenkiesrecht. Maar, de geschiedenis herhaalt zich: net als in 1922 weigeren de leden van de veel conservatievere Eerste Kamer het stuk in behandeling te nemen.[13.] Daarna raakt de kwestie door de groeiende politieke onrust op de achtergrond. Blum heeft hoe langer hoe meer moeite om de communisten en socialisten binnen zijn kabinet op één lijn te houden, de buitenlandse situatie wordt steeds grimmiger en het vrouwenkiesrecht verdwijnt als politiek issue naar de achtergrond. In 1939 valt de regering Blum. Kort daarop breekt de oorlog uit.

Aan het begin van de Tweede Wereldoorlog beleeft Weiss haar tweede grote liefde, die net als haar romance met Stefanik eindigt in een drama. De ridder van Saint-Magloire, zoals ze hem in haar *Mémoires* noemt, komt kort na de capitulatie van het Franse leger om het leven, omdat hij weigert zich over te geven. In 1940 werkt Weiss enige tijd in de Verenigde Staten voor het Rode Kruis, maar al spoedig keert ze naar Frankrijk terug en meldt ze zich bij het verzet. De meeste tijd ondergedoken, slaagt ze erin berichten naar

de *New York Times* te sturen over de situatie in bezet gebied. Als de oorlog afgelopen is, krijgt Weiss de opdracht om aan het tribunaal van Neurenberg te rapporteren over de oorlogsmisdaden die de Duitsers in de Ardennen hebben begaan.

Van verschillende kanten wordt er druk op haar uitgeoefend om opnieuw het hoofdredacteurschap van *L'Europe Nouvelle* op zich te nemen. Ze onderhoudt nog altijd nauwe banden met degenen die als de architecten van een Verenigd Europa kunnen worden beschouwd, in het bijzonder Jean Monnet, met wie zij jarenlang een intensieve correspondentie voerde.[14.] Weiss slaat het aanbod af. Meer lucide dan de meeste van haar landgenoten die nog altijd in de *grandeur* van Frankrijk geloven, realiseert ze zich dat de positie van de Franse taal in de wereld aanmerkelijk zwakker is dan voorheen, zodat een internationaal tijdschrift dat zich overwegend van deze taal bedient minder kans van slagen lijkt te hebben dan tijdens het interbellum. Daarnaast ziet ze in de naoorlogse wereld geen plaats meer voor een zuiver Europese onderneming omdat de volkeren van de Derde Wereld hun aanwezigheid steeds duidelijker doen gelden. De Derde Wereld vormt dan ook voor een belangrijk deel het decor voor de derde fase van het leven van Weiss, waarin ze onder meer een aantal filmdocumentaires maakt. In 1979 stelt Weiss zich kandidaat voor het Europese parlement voor de partij van Jacques Chirac. Nadat ze verkozen is, treedt ze in haar hoedanigheid van nestor van dit orgaan - ze is dan 86 - korte tijd op als voorzitter. Haar opvolgster in deze functie is haar landgenote Simone Weil. Vier jaar later, in 1983, overlijdt Louise Weiss in Parijs.

Een echt vrouwenleven?

Zoals reeds eerder werd vermeld, liet Louise Weiss maar liefst zes delen *Mémoires* na. Kort voor haar dood, in 1983, bracht ze haar persoonlijke documenten onder in een aan haar gewijd studiecentrum, gevestigd in Saverne in de Vogezen, uit welke streek haar familie van vaderskant afkomstig was. Daarnaast is er nog de *Association des Amis de la Fondation Louise Weiss* in Parijs.

Een toekomstige biograaf van Weiss dient zich in de eerste plaats de vraag te stellen waarom de auteur in kwestie er zoveel belang aan hechtte haar leven zo zorgvuldig te documenteren. Het lijdt geen twijfel dat hieraan een niet geringe mate van regelzucht ten grondslag lag, juist en vooral omdat Weiss bij verschillende gelegenheden nogal hoog opgaf van haar openhartigheid in kwesties die haar persoolijk leven betroffen. Zo verklaarde ze aan een interviewster die haar vroeg waarom ze in haar *Mémoires* ook over haar liefdesrelaties had geschreven: ‘Om niet de verdenking op me te laden dat deze herinneringen waren geschreven door een vrouw die *geen echt vrouwenleven* had gekend, maar door iemand die deze gevoelens zelfs extra sterk had beleefd.’[15.] Hierbij moet je je natuurlijk afvragen in hoeverre een dergelijke claim van openhartigheid door overwegingen van strategische aard is ingegeven. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan het autobiografisch werk van een generatiegenote van Weiss, Simone de Beauvoir, van wie de romans uiteindelijk een beter en eerlijker inzicht in haar persoonlijke belevingswereld lijken te geven dan haar autobiografisch werk.

Dit brengt ons op de tweede vraag die betrekking heeft op de specifiek vrouwelijke kant van het leven van Louise Weiss. Weiss zelf is zich zeer wel bewust geweest van de voorbeeldfunctie die haar leven en loopbaan voor jongere vrouwen zouden kunnen hebben. Dat zij het belang hiervan inzag, blijkt uit het feit dat ze, zowel in haar autobiografie als in interviews, herhaaldelijk gewag maakt van de vrouwen die haar persoonlijk inspireerden:

'Ik denk dat degenen die mij het meest hebben geïnspireerd mijn leraressen zijn geweest. Ze waren pioniersters, de eerste gene-

ratie vrouwen met een doctoraalexamen op zak, pioniersters ook die aan de wieg hebben gestaan van een opmerkelijke sociale verandering die zij zeer verlangden zonder dat er zelfde vruchten van te kunnen plukken. Dus raakten hun leerlingen bezield van hun idealen, waardoor deze op hun beurt pioniersters werden. Ook ik ben er één geworden, maar dank zij deze vrouwen, zij hebben mij gevormd.'[16.]

Het idee dat zijzelf een dergelijke voorbeeldfunctie zou kunnen vervullen voor de jongere generatie, lag ongetwijfeld ook ten grondslag aan het initiatief om in 1980 een zogenaamde definitieve versie te laten verschijnen van het derde deel van haar *Mémoires* (1970), met als nieuwe titel *Combats pour les femmes*. Kennelijk was Weiss van mening dat de feministes van de tweede golf zich zouden interesseren voor de strijd die zijzelf veertig jaar eerder gestreden had en dat een nieuwe generatie feministes wellicht van haar persoonlijke ervaringen zou kunnen leren. Ik zou hierbij willen aantekenen dat een vrouw die zichzelf aan haar sexegenoten ten voorbeeld stelt, er alle belang bij heeft haar momenten van zwakte, haar depressies wellicht, zoveel mogelijk te verbloemen.

In algemene zin geldt deze overweging natuurlijk ook voor autobiografisch werk van mannen, en heel speciaal wanneer het memoires betreft, een genre waarbij het zwaartepunt meer op de historische en politieke context ligt dan op het persoonlijk leven van de auteur. Niettemin is het zo dat Weiss om het leven te kunnen leiden dat zij zich wenste, vrijwillig of door omstandigheden gedwongen, bepaalde offers heeft moeten brengen die betrekking hadden op haar persoonlijk leven. Ze had geen kinderen, geen echtgenoot en bevond zich hierdoor en door haar werk in een positie die ongetwijfeld belemmerend werkte op haar omgang met de meeste van haar sexegenoten, die voor een meer traditioneel leven hadden gekozen. Tegelijkertijd zal ze, juist door haar uitzonderlijke positie, zeer sterk de behoefte hebben gevoeld om zich aan de in haar wereld - de 'mannenwereld' - geldende norm te conformeren. Ook in dit opzicht dringt de vergelijking met De Beauvoir zich op, van wie pas na haar dood duidelijk is geworden hoeveel het uitzonderlijke leven dat ze als onafhankelijke, intellectuele vrouw had geleid, haar emotioneel had gekost.

Het zou een misverstand zijn te denken dat ik vrouwen als Weiss en De Beauvoir - en te denken valt in dit opzicht ook aan Annie Romein-Verschoor - op dit punt van onoprechtheid beschuldig. Waar het mij om gaat is bij de beschouwing van deze levens niet blind te zijn voor de beperkingen ervan, die naar mijn mening juist hun oorsprong vinden in het feit dat de vrouwen in kwestie pioniersters waren. Het beeld dat ze van zichzelf schiepen, lijkt voor een belangrijk deel te zijn ingegeven door de wens al het vrouwelijke, dat immers als zwakte zou kunnen worden uitgelegd, zorgvuldig buiten te sluiten. Dat geldt niet alleen voor nederlagen op het emotionele vlak, het geldt ook voor hun ongemakkelijke houding ten aanzien van typisch vrouwelijke zaken als uiterlijk en kleding. Hoewel zij alledrie naar de geldende maatstaven knappe vrouwen waren, waren hun gevoelens ten aanzien van alles wat hun lichamelijke verschijning betrof, uitermate ambivalent.

In dit opzicht is het buitengewoon boeiend wat de historica Elisabeth Roudinesco, de dochter van Jenny Aubry, in de eerder genoemde documentaire van Elisabeth Kapnist, over het leven van haar tante te berde brengt. Roudinesco maakt gewag van het extreme narcisme van Weiss, van een zeer heftig verlangen naar erkenning, maar ook van een duidelijk voelbaar gemis. Er was sprake, om Roudinesco te citeren, van 'lijden', van een 'haat jegens het eigen uiterlijk' - Weiss vond zichzelf te mannelijk

- van ‘ongenaakbaarheid’, ‘tragiek’, en ‘eenzaamheid’, die ongetwijfeld alles te maken hadden van de niet aflatende droom om toch,

Louise Weiss in haar salon te Parijs, 1980 (collectie Musée de Saverne)

of alsnog, een traditioneel vrouwenleven te kunnen leiden.

Wanneer we uitgaan van de organische samenhang die er binnen het werk van één en dezelfde auteur bestaat, zou het mogelijk moeten zijn om in de roman die Weiss op hoge leeftijd schreef, iets terug te vinden van dit tweede, 'geheime' leven dat ze in haar memoires zo zorgvuldig buitensloot.[17.] Ik heb hier twee argumenten voor. Ten eerste bood het genre, de roman, zijn auteur, een mate van vrijheid die zij als beschrijfster van haar eigen leven, niet eerder had gekend. Alles wat ze erin te berde bracht, werd immers op het conto van haar personages geschreven. In de tweede plaats zal het feminisme van de tweede golf iemand als Weiss zeker niet onberoerd hebben gelaten. Het belangrijkste verschil tussen beide generaties was wellicht gelegen in het feit dat de activistes van de jaren zeventig braken met de *stijf upperlip*-stiategie van hun voorgangsters. De scheidslijn tussen het persoonlijke en het publieke werd definitief geslecht. Dit klimaat maakte het voor iemand als Weiss wellicht gemakkelijker om, zij het in de vorm van fictie, bepaalde aspecten van haar vrouw-zijn te belichten.

Vrouwenleven als fictie

Op het eerste gezicht - ook de titel wijst daarop - gaat *Dernières voluptés* over de hartstochten van de ouderdom. Over de passie die mensen, wanneer ze zich bevinden in het voorportaal van de dood, investeren in gekonkel, in machtswellust of schranspartijen. De roman bestaat uit vier delen en een proloog, waarvan er drie de naam dragen van een vrouwelijk personage: Amélie de Saverne, Mademoiselle Alexandra, Sabine de Saverne-Maurecourt. Wat deze vrouwen verbindt, is hun relatie tot de man die respectievelijk hun echtgenoot, hun oom en hun tweelingbroer was: Horace de Saverne, in de bloei van zijn leven verscheurd door zijn lievelingshond. Daarnaast

treedt er nog een vierde vrouw op de voorgrond: Thècle, die de derde en jongste generatie van de Savernes vertegenwoordigt.

Oppervlakkig gezien, zijn er in de roman wel enige sporen van de biografie van Weiss terug te vinden: in de plaatsnaam Saverne in de eerste plaats, en zeker ook in de Duits klinkende naam - Esther de Waldenheim - van de Joodse moeder van de hoofdpersoon, Amélie de Saverne, in wie wij de naam van de Duits-joodse grootmoeder van Louise Weiss, Theodora Ladenburg, herkennen. Het lijkt heel aannemelijk dat Weiss zich, net als haar hoofdpersoon, voor het eerst haar joodse afkomst bewust werd tijdens de Duitse bezetting. In dit verband is het interessant dat Amélie de Saverne op de laatste bladzijde van de roman als 'de dochter van Esther de Waldenheim' wordt aangeduid en niet langer als de vrouw van de man die haar, zoals pas op het einde blijkt, van begin af aan op een afschuwelijke manier heeft bedrogen.

Interessanter echter dan deze details, die zonder twijfel zijn terug te voeren op het persoonlijk leven van Louise Weiss, is de belangrijke plaats die de vrouwelijke sexualiteit in deze roman inneemt en de zeer agressieve manier waarop deze wordt beschreven. Hiermee verschilt de roman in belangrijke mate van de autobiografie, waarin Weiss haar liefdesleven weliswaar als een tragische, maar vooral toch romantische aangelegenheid beschrijft. Hooggestemde gevoelens voeren er de boventoon: niet voor niets geeft ze haar tweede, grote liefde als bijnaam mee: *Ridder* van Saint-Magloire. Hun verhouding wordt beheerst door het gezamenlijke ideaal dat hen verbindt, waarbij de integriteit van de ridder breed wordt uitgemeten:

'De liefde voor een menselijk wezen had bezit van me genomen. Ik stond dus niet langer alleen in mijn strijd, temidden van een losgeslagen continent. Nauw verbonden, leden wij samen onder het ongeluk dat ons vaderland getroffen had. Eindelijk samen! De ander, de ridder, was een man van een zodanig hoog, moreel gehalte dat hij uit oogpunt van trouw aan de Franse waarden, mijn meerdere was.'[18.]

De tweezaamheid die Weiss in bovenstaande passage oproept, staat in schril contrast met de eenzaamheid van de vier vrouwelijke personages uit *Dernières voluptés*: hun geliefden steken elkaar naar de kroon in onbereikbaarheid: dood, ontrouw, ver weg op het slagveld, homosexueel. Wat de vier vrouwen verbindt, zijn de gemiste kansen, een leven dat stagneert, en bovenal hun gefnuikte sexualiteit. Daarbij valt op hoe cru de desbetreffende scenes zijn, alsof Weiss heel bewust ieder romantiserend effect heeft willen vermijden. Zo is er de beschrijving van de eenzame oude vrouw in het bejaardenhuis die een dode cavia tussen haar dijen geklemd houdt, en zijn er de scenes waarin de jonge Alexandra, als verpleegster tijdens de Eerste Wereldoorlog, in een tweetal nachtmerrie-achtige scenes voor het eerst met het sexuele wordt geconfronteerd. Er zit iets medogenloos in de manier waarop de lichamelijkheid van de oude Amélie wordt beschreven: 'een oud onvruchtbaar schepsel' van een 'afstotelijke lelijkheid die onomkeerbaar was', maar aan wie het desondanks niet is vergund om haar verdorde lichaam eenvoudigweg te negeren: 'haar tepels hadden ondanks alles hun gevoeligheid behouden'[19.].

In de roman geeft Weiss een rationele verklaring voor het gefrustreerde leven van haar heldinnen, een verklaring die alles te maken heeft met de christelijke moraal ten aanzien van de vrouwelijke sexualiteit en met het feit dat als gevolg van de Eerste Wereldoorlog, een hele generatie Franse mannen voor eeuwig in de loopgraven was

verdwenen. Toch is hiermee het inktzwarte pessimisme, waarvan de roman doortrokken is en dat in de *Mémoires* geheel en al ontbreekt, nog niet verklaard. De mannen die Weiss in haar memoires ten tonele voert - en in haar leven speelden veel meer man-

nen een rol dan vrouwen - zijn zonder uitzondering interessant en constructief, kortom de moeite waard. De mannen die tijdens de Tweede Wereldoorlog hun intrek nemen in het grotendeels leegstaande kasteel van Amélie, zijn Duitse soldaten: brengers van chaos en vernedering en die ongetwijfeld de boel in brand hadden gestoken als de bewoners dat zelf niet al hadden gedaan.

Het heeft er alle schijn van dat Weiss de gevoelens van verwarring, verlatenheid en chaos die ze tijdens haar leven had gekend, projecteerde in haar roman. Dat deze onlustgevoelens alles te maken hadden met haar persoonlijke beleving van het vrouwelijke, staat buiten kijf. Van solidariteit tussen de seksen, of tussen mannen en vrouwen onderling, is in de roman nauwelijks sprake, op twee belangrijke uitzonderingen na. De strijd tegen een gezamenlijke vijand in de eerste plaats, maar opmerkelijker nog, de relatie tussen moeder en dochter. De schaarse momenten van tederheid uit *Dernières voluptés* tonen Amélie wanneer zij oog in oog staat met het portret van haar reeds lang gestorven moeder:

'De schilder had haar afgebeeld als een kalme vrouw (...), gewikkeld in een sjaal die haar opbollende jurk niet verhulde. Esther was zwanger. Mevrouw de Saverne wist dat zijzelf dat kind was dat met zoveel sereen vertrouwen werd verwacht. Amélie ging eerst op de rand van haar bed zitten om vervolgens haar tranen de vrije loop te laten.'[20.]

Het zou mijns inziens onjuist zijn om *Dernières voluptés* als een tweede, verkapte autobiografie van Louise Weiss te beschouwen. Maar wel geeft de roman, door hem als het ware tegen de memoires in te lezen, een veelbetekenend inzicht in de leemtes die Weiss in de uitvoerige beschrijving van haar eigen leven, al dan niet bewust, creëerde. Deze witte plekken hebben vooral betrekking op het persoonlijk leven van Weiss, haar 'echte vrouwenleven', waarvan ze ons, in weerwil van haar woorden, slechts het topje van de ijsberg toont. Een ijsberg die bij nader inzien wellicht beter kan worden omschreven als een vlammenzee.

Ieme van der Poel doceert Franse Letterkunde en Cultuurgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en is redacteur van *Armada*. Zij werkt aan een studie over de receptie van het Franse feminisme in de Verenigde Staten.

Eindnoten:

1. Voor dit artikel ben ik veel dank verschuldigd aan Philippe Legaie in Parijs die mij op het spoor zette van Louise Weiss en aan mijn studenten Caroline Sas en Marijke van de Velde die beiden een doctoraalscriptie schreven over leven en werk van Louise Weiss. Tenslotte dank ik de Fondation Jean Monnet te Lausanne voor haar medewerking.
2. Christine Bard, *Les Filles de Marianne*, Parijs, Fayard, 1995; Louise Weiss, *Mémoires d'une Européenne*, deel III, Parijs, Albin Michel, 1970, in 1980 opnieuw verschenen bij dezelfde uitgever onder de titel *Combats pour les femmes*.
3. Nancy Miller, *Getting Personal*, Londen/New York, Routledge, 1991, p. 45.
4. Geciteerd door Martin Nathusius in 'Les origines alsaciennes de Louise Weiss', *Louise Weiss L'Européenne*, Lausanne, Fondation Jean Monnet pour l'Europe/Centre de recherches européennes, 1994, pp. 171-172. Vertaling van deze en alle volgende fragmenten van de auteur.

5. Langers, P. ‘Mme Louise Weiss nous conte ses souvenirs d'une enfance républicaine avant la guerre’, *Toute l'Edition*, dossier Louise Weiss.
6. *Louise Weiss, L'Européenne*, documentaire van Elisabeth Kapnist voor Atlantic Film, Parijs, 1993.
7. Corinne Rousseau, ‘Louise Weiss, l'Europe et la paix durant l'entre-deux-guerres’, *Louise Weiss, L'Européenne op.cit*. p. 215.
8. Corinne Rousseau, ‘Louise Weiss, l'Europe et la paix durant l'entre-deux-guerres’, *Louise Weiss, l'Européenne*, pp. 195-251.
9. Marie-Claude Leburgue en Vera Florence, ‘Entretien avec Louise Weiss’, *Louise Weiss, l'Européenne*, pp. 455-481.
10. Marie-Claude Leburgue en Vera Florence, *op.cit*. p. 464.
11. Louise Weiss, *Combats pour les femmes*, Parijs, Albin Michel, 1980, p. 122.
12. Louise Weiss, *Combats pour les femmes*, p. 120.
13. Christine Bard, *Les Filles de Marianne*, Parijs, Fayard, 1995, p. 355.
14. *Louise Weiss, L'Européenne*, Fondation Jean Monnet, Lausanne 1994, p. 325.
15. Interview, gepubliceerd in *France Soir*, 19 oktober 1976. Cursivering van de auteur.
16. Louise Weiss in gesprek met Vera Florence en Marie-Claude Leburgue (1979), gepubliceerd in *Louise Weiss l'Européenne*, p. 469.
17. Voor een nadere uitwerking van dit probleem, zie mijn ‘Julia Kristeva: het leven als theorie’, in ‘Strategieën van vrouwenlevens’, *De Gids* nr. 11/12, november/december 1995, pp. 941-949.
18. Louise Weiss, *Mémoires d'une Européenne*, deel III, Parijs, Albin Michel, 1971, p. 10.
19. Louise Weiss, *Dernières voluptés*, pp. 47-50.
20. Louise Weiss, *Dernières voluptés*, p. 49.

Wie is de verteller?
Op zoek naar de poëtica van de literaire biografie
Marjet Berendsen

Katherine Franks biografie over Emily Brontë, *A chainless soul* komt op de lezer over als een roman, een verteltekst over een fictioneel persoon. Een voor de hand liggende vraag is in hoeverre de (schrijvers)biografie narratief gezien te onderscheiden is van een roman.

Er zijn theoretici die wijzen op de overeenkomsten tussen fictionele narratieve en historische narratieve teksten: Hayden White, bijvoorbeeld, noemt historische vertelteksten 'verbal fictions'. Ik wil trachten via een 'close reading'- analyse van de *Prologue* en toepassing van concepten uit de narratologie (plot, karakterisering, verteller en inbedding) meer inzicht in deze kwestie te verkrijgen.

De *Prologue* is een verhaal op zich: het verhaal van een ontdekking met verstrekkende gevolgen. Na een zeer uitgebreide beschrijving van de plaats van handeling wordt verteld hoe Charlotte Brontë op een eenzame namiddag stuit op wat manuscripten van haar zusje Emily: het zijn de gedichten waarvan Charlotte al lang vermoedde dat ze bestonden. Deze vondst, zo blijkt later, is letterlijk het begin van de carrière van de zusters Brontë als publicerende schrijvers. Schrijven hadden ze al van jongsaf gedaan, maar hun werk was nooit in de openbaarheid gebracht. Charlotte slaagt erin om Emily en Anne over te halen hun gedichten te redigeren om ze aan te kunnen bieden bij een uitgeverij. De verzamelde gedichten worden inderdaad gepubliceerd, op eigen kosten, maar vinden weinig tot geen weerklank in de literaire wereld.

Het begin van de *Prologue* beschrijft de reis van Londen naar Haworth in oktober 1845 van een anonieme 'you'. De lezer wordt uitgenodigd zich te verplaatsen in de omstandigheden van destijds: de reis is lang, vol ongemakken, en het landschap is verre van schilderachtig. Zo'n landschapsbeschrijving als introductie is een techniek die wel werd toegepast in negentiende-eeuwse romans, bijvoorbeeld door Thomas Hardy. Hierna volgen gegevens over Haworth zelf, en het negatieve begin wordt alleen maar versterkt want we komen aan in 'the most meagre of villages' (7).[1.] Er worden feiten en cijfers verstrekt over de inwoners en hun middelen van bestaan. De inwoners van Haworth passen precies in dit vijandige landschap. Zij zijn in staat zijn op een heel eigenzinnige manier orde op zaken te stellen: de dominee die hen niet zint wordt aangezet tot vertrek door ongepast gedrag tijdens de kerkdienst. De lezer wordt zo in de stemming gebracht voor wat komen gaat.

De inleidende beschrijvingen hebben bij de lezer die al meerdere biografieën over de familie Brontë gelezen heeft, een gevoel van *déja vu* opgeroepen; een en ander lijkt namelijk sterk op de eerste paar hoofdstukken uit Elizabeth Gaskells biografie van Charlotte. Bepaalde gedeelten van de beschrijvingen zijn voorzien van aanhalingstekens en uit de bronvermelding blijkt dat de citaten inderdaad afkomstig zijn uit Gaskells werk. Het gebruiken van en reageren op voorafgaande teksten verwij st expliciet naar intertekstualiteit.

De pastorie bevindt zich letterlijk tussen twee werelden, zo stelt de verteller met een

De Haworth-pastorie, thans een museum (foto: Derek Forss)

beeld dat men eerder in een literair werk zou verwachten: ‘the house is precariously balanced between the two, a boundary, an indeterminate zone, between two well-defined realms: hemmed in by the Death all those gravestones speak of, and also yielding a liberating access to a natural world beyond human needs, cares or dreams.’ (9)

De dag, die uitgebreid beschreven zal worden, is een literair ‘birth-certificate’, zoals wordt verklapt in *een flash forward*. De pastorie is ‘a house of hunger’ (9), een honger naar ontplooiing, die eindelijk zal worden bevredigd, want de faam die het werk van Emily zal gaan brengen begint hier en nu. Het begin van de dag wordt aangekondigd door vader Patrick, die naar gewoonte een pistoolschot afvuurt op de kerktoren. In een poëtisch terzijde deelt de verteller mede dat de doden op het kerkhof hier niet door wakker worden. Onder deze doden bevinden zich Maria, de overleden echtgenote van Patrick, en hun dochters Maria en Elizabeth. Beeld en informatie vermengen zich. Deze morgen is grijs: ‘scarcely a sprig of purple heather left on the distant hills’. (10) Het grijs correspondeert met de stemming van Patrick ‘discharging his dashed dreams’ (10). Zoon Branwell blijft slapen, nog steeds onder de invloed van opium, terwijl zijn zusters samen met de gedienstige Tabby een karig ontbijt klaarmaken: hun gevoelige magen verdragen niet meer dan een beetje pap en wat thee. Het ontbijt is de enige maaltijd die zij samen met hun vader gebruiken; hij verblijft de rest van de dag in zijn studeerkamer.

Er volgt een opsomming van allerlei activiteiten: brood bakken, geen brieven ontvangen (we weten pas veel later hoe Charlotte elke dag uitkijkt naar een brief van haar vroegere leraar uit Brussel), kleding wordt gerepareerd, en het middageten wordt niet erg enthousiast geconsumeerd. De verteller speculeert over wat Emily en Anne gaan doen: wandelen op de heide die Emily zo goed kent, of hun vrijwel blinde vader voorlezen. Branwell gaat straks waarschijnlijk weer naar de herberg.

De opsomming bevat tekenende details:

Anne bidt haar morgengebed, Branwell leeft pas op in de herberg, Emily kent de heide ‘as a lover’ (11) en vader trekt zich terug. Zo krijgt de lezer informatie over de typische gewoonten van de diverse familieleden. Deze sfeertekening heeft, zoals bij lezing van de rest der biografie zal blijken, ook een karakteriserende functie. Alle details passen namelijk in het beeld van de verschillende personen zoals dat gepresenteerd wordt in deze biografie. Echter, er zijn intieme details bij waar een biograaf niet bekend mee zou kunnen zijn, zoals: ‘Branwell would still be in bed, for he rarely got up before early evening these days, and then he went out to the Black Bull or the Old White Lion as soon as he was dressed and had run his hands through his carrot-coloured hair.’ (11)

De aandacht verlegt zich dan helemaal naar Charlotte, gekweld door hoofdpijnen en vervuld van wroeging over de uitzichtloze toekomst: ‘a future that resembled one of the worn-down, indecipherable stone slabs of the graves she could see through the uncurtained parlour windows.’ (11) Charlotte wordt vergeleken met ‘a starving prisoner’ en de pastorie met een graf. (12) De sfeertekening stelt de lezer in staat zich te verplaatsen in de stemming van Charlotte die, de wanhoop nabij, plots Emily's gedichten ziet liggen en zo weer hoop krijgt. Wij volgen Charlottes blik als zij plots in haar zusters *lapdesk* twee boekjes ziet waarin Emily gedichten heeft opgetekend. We kijken en lezen met Charlotte mee alsof zij een personage uit een roman was. Aanhalingen uit later door Charlotte geschreven brieven benadrukken de authenticiteit van een en ander. Informatiegeving en sfeertekening gaan ook hier weer hand in hand: Emily schrijft nog even minutieus kleine letters als in haar kindertijd (Charlotte en Anne hebben dat opgegeven). Daarom zijn de gedichten slecht leesbaar voor Charlotte, die moeizaam door haar brilleglazen moet turen.

De vertelinstantie onderbreekt dan het verhaal en haalt een strofe aan van Emily's gedicht ‘To Imagination’. Dit fragment is aanleiding om de verschillen tussen Emily en Charlotte, hun opvattingen over het schrijven en hun levens (‘the map of their lives, past, present and to come’) aan te scherpen. De alwetende verteller komt tussenbeide, net zoals vaak in negentiende-eeuwse realistische romans.

Charlottes blijde stemming wordt weergegeven via de vrije indirecte rede: ‘Why not display the treasures of the “world within” - their writing - to the “world without”? Why not publish a volume of their poetry, embark on a career as poets, pursue their long-cherished, stifled, but never relinquished, hoped-for destiny as writers?’ (14) Wanneer en hoe de confrontatie met Emily plaatsvond is, stelt de verteller, ‘not recorded’ (14). Dat het moeilijk was Emily over te halen om haar gedichten te laten publiceren blijkt echter uit een aantal citaten uit latere brieven van Charlotte. Emily geeft tenslotte toe op voorwaarde dat de publikatie anoniem zal zijn. Dit stemt overeen met de wensen van Charlotte, die, zoals wordt uitgelegd, negentiende-eeuwse opvattingen over de zogenaamde *silly lady scribler* niet van toepassing acht op de poëzie van Emily. (15) Bovendien wordt verteld hoe de zusters Brontë aan hun pseudoniemen komen. Documentatie heeft in deze passages de overhand.

De gebeurtenissen die leiden tot de uiteindelijke publikatie worden gedetailleerd weergegeven. Vader Patrick windt iedere avond de klok op voordat hij naar bed gaat, Branwell gaat uit, maar de zusters zijn bezig hun gedichten te redigeren. Het is een opwindende bezigheid; zelfs overdag nog zijn zij ‘teeming with images’ (16). Wanneer de gedichten uiteindelijk gereed zijn voor publikatie stuurt Charlotte de bundel waarschijnlijk het eerst naar de uitgever van hun geliefde Romantische dichters. Vele

andere uitgevers volgen daarna, maar succes blijft uit, hetgeen te verwachten viel gezien de contemporaine situatie: de vertelinstantie

stelt dat in die tijd uitgevers letterlijk overspoeld werden met poëtische produkten van navolgers der Romantische dichters. Op advies van een bepaalde firma gaat Charlotte ertoe over om de gedichten te publiceren op eigen kosten, de drukproeven worden gecorrigeerd, exemplaren van de uiteindelijke versie komen aan op de pastorie en andere exemplaren worden verspreid over een groot aantal uitgeverijen. De verteller geeft data, namen, aanhalingen als bewijs van de correctheid van de informatie. (17-18)

In scherp contrast tot alle opwinding en alle moeite staat het uiteindelijke gebrek aan succes. Ondanks twee gunstige kritieken wordt het boekje slechts aan twee lezers verkocht: 'we shall never know to whom' (19). Charlotte stuurt presentexemplaren aan de gekanoniseerde schrijvers en de rest komt, zo denkt zij, terecht bij 'trunk makers and fish-and-chips sellers' (19).

De *Prologue* gunt de lezer een laatste blik op de *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*, gelegen in Emily's bureau temidden van wat rommel. De verteller loopt alvast vooruit op toekomstig recensies van Emily's roman *Wuthering Heights*: '[the world without] would be scandalized by her powerful, unprecedented novel' (19). En weer is er het contrast van de pastorie en het kerkhof tegenover de uitgestrekte heidevelden, beperking tegenover onbeperktheid.

Verteltechnieken en hun functie

De *Prologue* is dus een verhaal over Charlottes ontdekking van Emily's poëzie-manuscripten en de eerste publikatie van werk van de Brontës. De hoofdpersoon is, merkwaardig genoeg, Charlotte en niet Emily over wie de biografie (zie titel) zou moeten handelen. We herkenden diverse verteltechnieken zoals beschrijvingen, vrije indirecte rede, contrasten, en aanhalingen, en daarnaast een aantal functies, zoals informatie geven en sfeertekening. Ik wil deze functies categoriseren met aan de hand van het onderscheid dat Spence maakt tussen narratieve en historische waarheid.

Spence analyseert psycho-analytische reconstructies van verhalen over het verleden van een patiënt in termen van historische en narratieve waarheid. Volgens Spence hebben dergelijke reconstructies geen historische basis; ze worden immers geconstrueerd om de lezer of toehoorder ervan te overtuigen dat een bepaalde ervaring adequaat is weergegeven. Is een verhaal overtuigend en ervaren we het einde ervan als passend, dan is er sprake van 'narratieve waarheid'. Historische waarheid is daarentegen gebonden aan tijd en plaats. Het door Spence gemaakte onderscheid weerspiegelt het dualistische karakter van historische teksten zoals de biografie, die, om de door Nadel gehanteerde termen te gebruiken, verhaal (*narrative*) en vermelding van feiten (*record*) combineren. Een aantal van de hierboven genoemde technieken heeft duidelijk de functie om de narratieve waarheid te ondersteunen: de lezer moet overtuigd raken van het belang van Charlottes ontdekking en wordt daarom bij de gehele gang van zaken betrokken (gemanipuleerd) via significante details, lange beschrijvingen van handelingen en de weergave van gedachten in de vrije indirecte rede of eigen woorden van Charlotte. Daarnaast moet de lezer ervan overtuigd worden dat alles gebaseerd is op de waarheid; dat hij/zij te maken heeft met een document. De letterlijke aanhalingen uit de brieven van Charlotte hebben dus een dubbele functie

want zij zijn *ook* een bewijs van historische waarheid: de voetnoten geven de herkomst aan. Ook de verwijzingen naar Mrs Gaskells werk, de informatie over geografische en historische eigenaardigheden, jaartallen, vermelding van historische personen en gegevens over de publikatie hebben een dergelijke functie.

Blijven nog over de contrasten, de beelden van dood, armoede en honger. Ik noem deze de literaire elementen; zij verwijzen naar het artificiële karakter van dit werk, deze romanachtige biografie.

De verteltechnieken in de biografie kunnen derhalve drie functies vervullen: Bevordering van de narratieve waarheid, bewijslevering van historische waarheid en verfraaiing van het verhaal. De laatste categorie is optioneel, de eerste twee zijn dat niet.

Het bestaan van een onderscheid in functie is een eerste argument *pro poëtica* van de biografie. We gaan zoeken naar verdere argumenten en doen dat met behulp van een aantal narratologische concepten. Ten eerste het begrip plot.

De plot

Ik baseer mij op het concept plot zoals dat is gedefinieerd door Bal. Bal gaat uit van een drielagige verteltekst. De eerste laag bestaat uit de tekst: de reeksen letters, woorden en zinnen. Deze taalkundige eenheden representeren een verhaal, compleet met alle kunstgrepen die de lezer moeten overtuigen. De plot of de geschiedenis wordt gevormd door gebeurtenissen (causaal-chronologisch geordend) die in het verhaal worden gerepresenteerd. Bal definieert plot als een reeks gebeurtenissen. Een gebeurtenis is volgens haar alles wat verandering ten gevolge heeft, waarbij de laatste gebeurtenis leidt tot het einde, ook wel *closure* genaamd. De beschrijvingen in een verteltekst die de handeling voortstuwen worden door Barthes *noyaux* genoemd, en de beschrijvingen die voortgang ophouden zijn *satellites*. Echter, het onderscheid tussen voortstuwende en statische beschrijvingen is een interpretatie, want elementen zijn niet a priori *satellite* of *noyau* maar kunnen alleen als zodanig worden geïnterpreteerd. In onze voorbeeldtekst is een anekdote te lezen over Emily die, gebeten door een razende hond, haar wond eigenhandig met een gloeiend ijzer bewerkt. Deze beschrijving is duidelijk illustratief voor de extreme zelfbeheersing die Emily gewoonlijk ten toon spreidt. Een *satellite* dus. Daarentegen kan de beschrijving van Charlottes ontdekking op twee manieren gelezen worden: of als illustratief voor

Emily Brontë, geschilderd door Patrick Branwell Brontë, plm. 1833 (collectie National Portrait Gallery, Londen)

Charlottes aangeboren nieuwsgierigheid, of als voortstuwend omdat de ontdekking zal leiden tot nieuwe gebeurtenissen. Barthes' onderscheid is derhalve van belang voor de analyse van de plot in de biografie.

Een plot van een fictief verhaal wordt geconstrueerd door de auteur, en de plot van een biografie is eveneens een constructie, ook al zijn historische data als verwijzingen naar plaats en tijd ingebouwd. Hayden White stelt dan ook dat de inhoud van een historische tekst zowel gevonden als uitgevonden is. Als een reeks beschrijvingen in een narratieve vorm gegoten wordt, is dat een manier om kennis over te dragen, om bepaalde zaken te verklaren, zo stelt Mink: het ordenen en structureren van gebeurtenissen heeft een cognitieve functie. Vandaar ook dat er verschillende verhalen bestaan over dezelfde gebeurtenissen, dezelfde feiten. Het feit dat er meerdere biografieën worden geschreven over een en dezelfde persoon bewijst dat Mink gelijk heeft: een

nieuwe biografie brengt immers andere, nieuwe kennis over. Onze voorbeeldtekst beschrijft Emily Brontë als onderdeel van de (schrijvende) familie, zij het dan dat zij radicaler is en nog meer een buitenstaander dan de rest. Deze Emily verandert nauwelijks als persoon; alleen onttrekt ze zich steeds meer aan de invloed van Charlotte. De eerdere biograaf Chitham daarentegen concentreert zich geheel op Emily: zijn plot handelt over Emily die van een door iedereen geliefde kleuter opgroeit tot een rustige teenager (bevriend met zuster Anne), en daarna een teruggetrokken volwassene wordt. Bij Frank is het schrijven van de gedichten en de roman geen piot-onderdeel, want Emily's werk wordt consequent gezien als illustratief voor haar opvattingen en persoonlijkheid. Chatham besteedt juist veel aandacht aan het ontstaan van Emily's literaire werk. We zien hier twee verschillende narratieve waarheden over een en dezelfde historische persoon en twee verschillende visies die worden gerepresenteerd via twee verschillende plots.

De plot in een biografie is dus geen kroniek, een verbinden van historische gegevens als geboorte, schoolgaan, publikatie, en het einde van de plot (*closure*) is niet de dood van de geportretteerde. De plot van Franks biografie beslaat de carrière van de schrijvende familie Brontë, beginnend met de literaire aspiraties van vader Patrick, vervolgend met het schrijven en het publiceren van werk door de andere gezinsleden. Het einde is het begin van hun kanonisering, wanneer de droom van Patrick gestalte gekregen heeft in het werk van zijn kinderen. Binnen deze hoofdplot bestaan subplots die handelen over de diverse gezinsleden en hun werk. Emily is derhalve niet zo ‘chainless’ als de titel van de biografie ons wil doen geloven. De lezer van elke narratieve tekst wordt gestimuleerd om verder te lezen omdat zijn/haar nieuwsgierigheid wordt opgewekt naar wat nog meer gebeuren gaat en hoe het verhaal af zal lopen. Niet alles is even nieuw, want kennis van bijvoorbeeld generische conventies leidt tot verwachtingen over ploteenheden (detective-verhalen zijn daarvan een goed voorbeeld). Dit geldt tot op zekere hoogte ook voor een biografie omdat elke lezer wel een vaag verwachtingspatroon heeft over welke gebeurtenissen zullen plaatsvinden (school, schrijven, publiceren, eerste receptie). Kermode spreekt over insiders en outsiders bij het interpreteren van teksten en dit geldt ook voor de piotinterpretatie. Voor lezers van biografieën is of de gehele plot nieuw (zij weten niets af van het leven der Brontës), of bepaalde onderdelen (zij hebben al eens een biografie over een van hen gelezen). Outsiders lezen waarschijnlijk omdat zij nieuwsgierig zijn naar zowel de historische waarheid als de narratieve waarheid, en insiders vanwege de narratieve waarheid.

Maar elke lezer, van fictie of non-fictie, leest niet alleen voor de plot, maar ook omdat hij/zij meeleeft met de beschreven personen. De beschrijving van Emily's ziekte doet de lezer vermoeden dat haar dood nabij is; de komende gebeurtenissen zijn dus voorspelbaar. Maar men blijft lezen omdat men meevoelt, met Emily die tot het laatst trouw blijft aan haar principes, of met Charlotte die niet de kans krijgt haar zuster zo goed mogelijk te verzorgen omdat ze van de laatste geen toestemming krijgt een arts te raadplegen.

We mogen concluderen dat het concept plot zelfs zonder aanpassing zeer bruikbaar is voor de analyse van historische vertelteksten als de biografie. Geldt dit ook voor de representatie van personen, met andere woorden: is de karakterisering van personen hetzelfde in historische en in fictionele teksten?

Karakterisering

Semiotisch gezien is een idee, een opvatting of visie over een persoon een interpretant: of de persoon nu echt bestaat (of bestaan heeft) is irrelevant. Van sommige personen

en personages zijn de interpretanten een soort historische constanten geworden en met Rigney zou ik ze culturele eenheden willen noemen. Rigney spreekt van culturele eenheid indien de naam van een historisch persoon verbonden is met een bepaald idee of een specifieke gebeurtenis (b.v. Danton en de Franse revolutie. Ook in fictie bestaan diverse soorten culturele eenheden. Er zijn historische figuren die een rol spelen in fictie (Napoleon in *Oorlog en Vrede* van Tolstoi), en er zijn fictionele figuren die geassocieerd worden met een bepaalde stemming of eigenschap (bijvoorbeeld Emma Bovary en teleurstelling in het huwelijk). In Franks biografie treffen we ook culturele eenheden aan: de Romantische dichters die genoemd maar niet gerepresenteerd worden (zij dragen bij tot historische waarheid) en de diverse leden der familie Brontë die wel worden gerepresenteerd. Hoe beeldt de tekst deze laatsten uit?

De karakteriseringstechnieken van de traditioneel realistische roman lijken een zinvol uitgangspunt.[2.] Hierbij wordt doorgaans een onderscheid gemaakt tussen directe en indirecte methoden. Direct wil dan zeggen dat de verteller de lezer voorschrijft wat hij of zij van een bepaald personage moet denken. Bij een indirecte methode kan de lezer zelf conclusies over personages trekken op basis van beschreven handelingen, spreken, uiterlijk, woonplaats, en uit patronen zoals overeenkomsten en contrasten. We passen dit model toe op Emily.

Zoals zij naar voren komt in Franks biografie is Emily een excentrieke vrouw, letterlijk een vreemde figuur. Zij heeft, stelt de verteller, een diepe minachting voor alles wat naar voorschrift neigt. Volgens de aangehaalde Mrs Gaskell is Emily ‘impervious to influence’ en volgens Charlottes vriendin Ellen Nussey ‘a law onto herself and a heroine in keeping that law’.

De contrastwerking met de meer conventionele Charlotte (we zagen dit al in de *Prologue*) speelt een rol in het gehele verhaal.

Charlotte Brontë (foto: Sir Emery Walker)

Emily is bijvoorbeeld niet onder de indruk van de zeer negatieve reacties op haar roman, terwijl Charlotte zich alles bijzonder aantrekt en zelfs een verdedigend voorwoord bij een nieuwe editie schrijft. De door de verteller gesignaleerde hoofdkenmerken van Emily worden geïllustreerd in beschrijvingen en beeldspraak.

De Brontës leven afgesloten van de buitenwereld en reageren extreem op contacten met onbekenden. Een logeerpartij en een uitstapje waarvoor ook vreemden blijken te zijn uitgenodigd, zijn rampen. Emily is hierin de meest radicale, want na haar opleiding in Brussel blijft ze voor altijd thuis, ze gaat zelden naar de kerk, en zelfs de bakkers- en de slagersjongen ziet of spreekt zij niet.

Emily wil graag alles onder controle hebben. Zij heeft ook het gehele gezin in haar greep, als waren zij personages in haar oeuvre. Wanneer Charlotte wenst dat zij naar school gaat, les geeft of haar werk publiceert staat Emily hier altijd vijandig tegenover. Er

heerst een constante strijd om de macht tussen Emily en Charlotte: Emily tiranniseert Charlotte door asociaal gedrag in het bijzijn van anderen, en bovenal door voedsel te weigeren. Emily gebruikt eten om anderen haar wil op te leggen. Zij beheerst de voedselvoorziening op de pastorie, en gaat in hongerstaking als ze tegen haar wil iets moet doen. Zo dwingt zij via een hongerstaking ontslag als docente af. Haar laatste staking leidt tot haar dood: een combinatie van voedsel weigeren, diarree, erfelijke tbc, en een verkoudheid, wordt haar fataal. Via beschrijvingen van typische handelingen krijgt de lezer illustraties van het door de verteller beschreven karakter van Emily Brontë.

Zoals ook bij personages in romans is er een metonymische relatie tussen Emily's uiterlijk en haar persoonlijkheid. Zij gaat anders gekleed dan haar zusters en uiteraard trekt ze zich niets aan van modevoorschriften. Bovendien is ze lang en slank. Dit in tegenstelling tot de andere gezinsleden, zoals Ellen Nussey getuigt.

In Franks biografie zien wij beelden van dood, honger en gevangenschap. De beelden van honger en dood kennen we al uit de *Prologue*: het typische is echter dat deze Charlotte en niet Emily karakteriseren die gelukkig was als zij maar met rust gelaten werd en kon koken, wandelen en schrijven. Alles wat te maken heeft school en scholing wordt vergeleken met opsluiting: een cel in een klooster, een gevangenis. Charlotte schreef zelf eens tijdens haar Cowan Bridge School periode: ‘Must I from day to day sit chained to this chair, prisoned within these four walls’ (107) en Emily, aldus de verteller, noemt de tuin van haar Brusselse pensionaat ‘a prison within a prison’. (161)

De beschrijvingen van handelingen, spraak, uiterlijk en dergelijke hebben dus in Franks biografie dezelfde karakteriserende functie als in de traditionele realistische roman. De vertelinstantie is als de traditionele alwetende verteller, compleet met exegese, interpretatie en commentaar. Men moet zich echter afvragen of een dergelijke houding inderdaad typerend is voor de verteller in de biografie in het algemeen.

De rol van de verteller

De verteller in *A Chainless Soulis* dominant en laat vaak weinig over aan de verbeelding van de lezer. Dit leidt tot redelijk overbodige zaken als het zin voor zin expliciteren van een bulletin dat door Anne en Emily werd geschreven. Daartegenover staan passages waarin de gevoelens en visies van Charlotte voorop staan. Frank zelf schreef eens in een artikel dat de vertelinstantie in biografieën zich op de achtergrond houdt; wellicht dacht ze daarbij aan dergelijke personage-gebonden focalisaties.

Volgens Nadel doen zich drie verschillende typen vertellers voor in biografieën. Hij onderscheidt respectievelijk de dramatische, de objectieve en de interpretatieve verteller. De dramatische verteller treedt zelf op in zijn eigen verhaal (bijvoorbeeld Boswell in zijn biografie van Dr Johnson), de objectieve verteller laat de lezer vrij zich een eigen oordeel te vormen en de interpretatieve verteller legt alles aan de lezer uit. Echter, de dramatische verteller heeft een andere semiotische status dan de andere twee, want deze vertelinstantie is een der gerepresenteerde personen en heeft bovendien dezelfde identiteit als de biograaf. De andere typen niet. Bovendien lijkt het mij juister van houding of vertellersrol te spreken dan van type, aangezien, zoals

we als zagen in Franks biografie, verschillende houdingen binnen hetzelfde werk kunnen voorkomen.

De verteller in een biografie heeft dus, ten eerste, een specifieke semiotische status en, ten tweede, één of meerdere rollen binnen de verteltekst. Wat die rollen betreft kunnen we, in het voetspoor van Nadel en ook Frank, een onderscheid maken tussen de navolgende mogelijkheden: de verteller kan 1. iets neutraal weergeven (objectief), 2. iets weergeven met commentaar (interpreta-

tief), of 3. iets weergeven vanuit het perspectief van de vertelde wereld (wat ik fictieve houding noem).

De semiotische status van de verteller die niet dezelfde identiteit heeft als de biograaf, is enigszins problematisch. De spreker die in het voorwoord commentaar geeft op voorafgaande biografieën en collegae dankt, is kennelijk dezelfde persoon als degene die de voetnoten en het bibliografisch materiaal presenteert: beiden zijn gelijk te stellen met de biograaf zelf. Echter, *binnen* de verteltekst zijn sprekers van verschillende status aan het woord: de interpretator van het literair oeuvre en van contemporaine situaties is niet gelijk aan de verteller die bijna één is geworden met de vertelde wereld. Wat betreft de verteltekst zijn er dus twee soorten sprekers: de spreker die identiek is aan de biograaf (de presentator van niet-narratieve elementen) en de spreker die sterk lijkt op de verteller in fictieve teksten. Dit is typerend voor de ambivalente status van de historische verteltekst: verhaal en narratieve waarheid zijn vermengd met document en historische waarheid.

Hoofdvertellers in historische en fictionele teksten citeren vaak andere, narratief gezien lager in rang staande sprekers. De teksten van deze sprekers zijn ingebed in de hoofdtekst. In biografieën komen zeer veel ingebedde teksten voor, maar de vraag is of zij dezelfde functie hebben als ingebedde fictionele teksten. Een en ander is gerelateerd aan het fenomeen intertekstualiteit.

Inbedding en intertekstualiteit

In deze paragraaf hanteer ik het begrip intertekstualiteit zoals het gedefinieerd is door Bakhtin: volgens hem zijn alle verbale uitspraken gerelateerd aan op voorafgaande uitspraken. Er is sprake van een dialogische relatie tussen teksten.

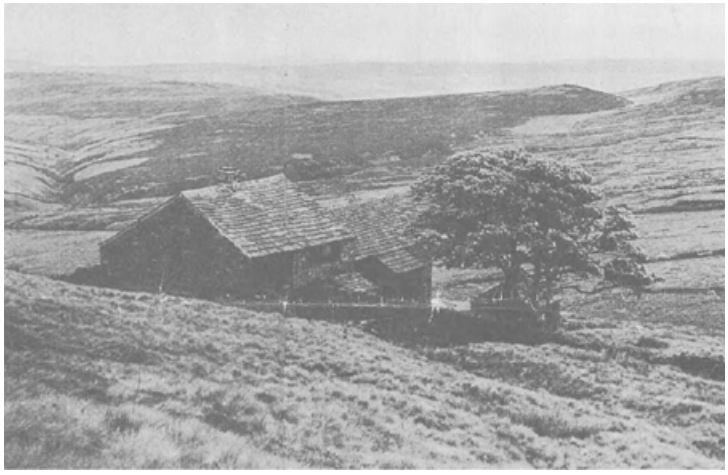
De biografie, en met name de schrijversbiografie, is een bij uitstek dialogisch genre. Net als andere historische teksten is de schrijversbiografie gebaseerd op voorafgaande geschreven en gesproken teksten: in dit geval de bronnen, het oeuvre van de aureur die onderwerp is van de biografie, en voorafgaande biografieën.

Rigney's visie op de onderlinge relaties van historische teksten houdt een uitbreiding van Bakhtins begrip in. Zij stelt dat historische teksten letterlijk tussen voorafgaande en volgende teksten in zitten omdat ze reageren op reeds bestaande teksten en ook weer resulteren in nieuwe teksten. Dit gaat ook op voor Franks biografie. In haar *Preface* stelt Frank dat haar beeld van Emily haaks staat op voorafgaande interpretaties die Emily zien als mystieke figuur, als kind van de natuur, of als slachtoffer van patriarchale structuren (1). Ongetwijfeld zal Franks provocerende visie ook zelf weer reacties oproepen in de vorm van artikelen, recensies, of nieuwe biografieën.

De doorsnee biografie bevat meer soorten ingebedde teksten dan de doorsnee fictionele verteltekst: aanhalingen uit brieven en gesproken woord, het oeuvre van de schrijver of schrijfster, andere biografieën en verwijzingen naar bronnen. In de gedetailleerde analyse van de *Prologue* zijn deze elementen al besproken. Maar er zijn nog andere impliciete en expliciete intertekstuele elementen.

Formele en niet-formele kenmerken van het oeuvre van de beschreven persoon kunnen we terugvinden in de biografie. Zo is de sfeer van isolement die kenmerkend

is voor de pastorie in *A Chainless Soul*, analoog aan de sfeer in *Wuthering Heights*. Het werk van een auteur kan bovendien worden gebruikt als illustratie van zijn of haar ideeën en persoonlijkheid. Franks biografie leest in Emiry's poëzie en proza de opvattingen van de schrijfster zelf: het gedicht ‘A Chainless Soul’ wordt bijvoorbeeld gezien als een credo, als een bewijs dat Emily in haar leven constant streefde naar vrijheid en complete onthechting. De persoon Emily wordt ook vaak vergeleken met het personage Catherine Earnshaw: beiden gaan in hongerstaking



High Wittens, Haworth Moor, het vermoedelijk oorspronkelijke ‘Wuthering Heights’

als een teken van rebellie, en beiden verlangen naar de dood.

Een bijzonder belangwekkend intertekstueel aspect in Franks werk betreft de relatie tussen de diverse subjecten van focalisatie en object van focalisatie Emily. Het is logisch dat biografen van Emily zich baseren op door Charlotte geproduceerde documenten, aangezien Emily zelf nauwelijks iets in die geest nagelaten heeft. Echter, *A Chainless Soul* is niet alleen gebaseerd op door Charlotte verstrekte informatie, maar ook op Charlotte's visie, of focalisatie, van Emily. De biografie benadert Emily via Charlotte. Het beeld van Emily als eenling is de visie gepresenteerd in Charlottes ‘Biographical Notice’. De focalisatie lijkt zo sterk op die in *Wuthering Heights*, want Charlotte uit de biografie is als Nelly Dean, een buitenstaander die alle informatie uit de eerste hand heeft maar die nooit invloed zal hebben op degenen die zij beschrijft (Catherine Earnshaw en Heathcliff) en die zich ook nooit werkelijk in hen kan verplaatsen. In de biografie vertegenwoordigen Mrs Gaskell en de vriendinnen van Charlotte het standpunt van de buitenwereld, zoals in de roman Mr. Lockwood, de inleider van Nelly Dean. De lezer wordt gedwongen het standpunt van Charlotte over te nemen. Dat heeft verteltechnische oorzaken: de ingebedde teksten van deze persoon beslaan een belangrijk gedeelte van de verteltekst, en de visies van Charlotte zijn doorgedrongen in de focalisatie van het verhaal als geheel. Daarnaast lijkt Charlotte als ‘personage’ vaak belangrijker te zijn dan Emily, want alle details over haar leven worden ook vermeld, ook al speelt Emily daarin geen rol. Dat Charlotte bijvoorbeeld hopeloos verliefd wordt (en gedurende lange tijd blijft) op haar Brusselse leraar, Monsieur Heger, heeft geen raakvlakken met Emily, maar benadrukt eens te meer hoe verschillend de beide zusters zijn, want Emily heeft alles behalve behoefte heeft aan een liefdesrelatie met een man. De lezer wordt dus via intertekstuele middelen, door de verbanden met teksten en focalisaties van Charlotte, verhinderd zich te verplaatsen in de figuur Emily. De verteller en Charlotte zitten letterlijk in de weg.

Poëtica

De vraag die we ons tot slot moeten stellen is of een poëtica speciaal voor de (literaire) biografie strikt noodzakelijk is. Een eenduidig antwoord hierop is moeilijk te geven. De biografie heeft, in tegenstelling tot de fictionele narratieve tekst, een dualistisch karakter: hij combineert immers verhaal en vermelding van historische feiten, en is gebaseerd op verbeeldingskracht en onderzoek. Dit dualistische karakter vindt zijn weerslag in de representatieve middelen, die ontleend zijn aan zowel de traditionele realistische roman (plot, karakterisering, verteller) als aan de wetenschappelijke verhandeling (bronverwijzingen, commentaar, exegese). Geheel in overeenstemming hiermee heeft de verteller van de eigenlijke biografie een ambivalente status. Immers, de verhalende en beschrijvende gedeelten, waar we een sterk op de fictionele verteller gelijkende instantie aan het werk zien, worden afgewisseld met passages waarin de stem van de biograaf zelf doorklinkt. Bovendien legt de verteller, meer dan doorgaans het geval is in fictie, in de biografie een wisselende distantie aan de dag ten opzichte van het vertelde: de verteller geeft nu eens een interpretatie, is dan weer neutraal en objectief, maar kan zich af en toe ook geheel verplaatsen in de beschreven personen. Voor de verteller is er dus speciale aandacht in de poëtica van de biografie.

Zeer typerend voor de biografie is het aspect intertekstualiteit. De biografie is ingebed in voorafgaande en komende teksten, geproduceerd zowel door als over de beschreven persoon. Daarnaast komen we een grote variëteit aan ingebedde teksten tegen: aanhalingen uit brieven, fictioneel werk en andere biografieën. Intertekstualiteit blijkt ook impliciet van aard te kunnen zijn: elementen uit het creatief oeuvre van de auteur, zoals personages, atmosfeer en focalisatie, kunnen worden geïmiteerd.

Een biografie bevat, tenslotte, altijd een visie op het creatief oeuvre. Bij Frank was de functie van dit oeuvre illustratief, maar de mogelijkheden variëren van complete analyses van het oeuvre tot magere vermeldingen van produktie en publikatie. Dit laatste aspect maakt de literaire biografie uiteraard verschillend van andere soorten biografieën. Alles bij elkaar genomen is het duidelijk dat de narratologie bijzonder nuttig kan zijn bij de analyse van plot en karakterisering in de biografie, zij het dan dat speciale aandacht uit moet gaan naar de sterk wisselende attitudes van de vertelinstantie.

Marjet Berendsen doceert Engels aan een middelbare school in Breda. In 1991 promoveerde zij op het proefschrift *Reading character in Jane Austen's Emma*.

Literatuur

Bakthin, Mikhail *Problems of Dostoevskij's Poetics* Vertaald door R.W. Rotsel Münster: Ardis, 1973

Bal, Mieke *Narratology: Introduction to the Theory of Narratieve* Vertaald door Christine van Boheemen Toronto: Toronto University Press, 1985

Barthes, Roland ‘Introduction à l'analyse structural du récit’ (1966) in Barthes et alii, *Poétique du récit* Paris: Seuil, 1977

Berendsen, Marjet *Reading Character in Jane Austen's Emma* Assen: Van Gorcum, 1991
Brontë, Emily *Wuthering Heights* Oxford: Clarendon Press, 1976
Chitham, Edward *A Life of Emily Brontë* Oxford: Blackwell, 1983
Frank, Katherine 'Writing Lives: Theory and Practice in Literary Biography' *Genre* XIII, 1980, 499-516
Frank, Katherine *A Chainless Soul: A Life of Emily Brontë* New York: Fawcett Columbine, 1990
Gaskell, Elizabeth *The Life of Charlotte Brontë* Harmondsworth: Penguin, 1975
Kermode, Frank *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* Cambridge and London: Harvard University Press, 1979
Mink, Louis 'Narrative Form as Cognitive Instrument' in *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* eds. Robert H. Canary and Henry Kozicki London: The University of Wisconsin Press, 1978
Nadel, Ira Bruce *Biography, Fiction, Fact and Form* London and Basingstoke: Macmillan, 1984
Rigney, Anne *The Rhetoric of Historical Representa-*

tion: Three Narratives of the French Revolution Cambridge: Cambridge University Press, 1990
Spence, Donald P. *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis* New York and London: Norton, 1982
White, Hayden *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (1978) Baltimore and London, Johns Hopkins, 1982

Eindnoten:

1. In dit artikel wordt verwezen naar de paperback-editie van Franks biografie (New York: Ballantine Books, 1992).
2. Ik beschrijf dit model uitvoerig in hoofdstuk 2 van mijn dissertatie *Reading Character in Jane Austen's Emma*.

De graficus en de harlekijn
Willem Jacob Rozendaal in psychoanalyse
Herbert van Rheeden

In het werk van de kunstenaar Willem Jacob Rozendaal (1899-1971), die als graficus naam heeft gemaakt, is de harlekijn een belangrijk thema. Met behulp van biografische gegevens en een psychoanalytische benadering wordt nagegaan waarom Rozendaal de harlekijn zo veelvuldig in zijn werk gebruikt heeft.

Voor mij was Rozendaal geen vreemde, omdat ik in de late jaren vijftig aan de Haagse Academie, les van hem kreeg in kop- en modeltekenen. Als twintigjarige student keek ik als mijn jaargenoten tegen hem op, niet in het minst door de naam die hij had op de academie van een strenge en onaangenaam sarcastische leraar te zijn. Ruim dertig jaar later zijn bij mij kwast en tekenstift grotendeels ingeruild voor de tekstverwerker en ben ik op een persoonlijke wijze in aanraking gekomen met de psychoanalyse. Niet dat een persoonlijke confrontatie en het ondergaan van de psychoanalyse strikt noodzakelijk zijn om de methodieken daarvan te bestuderen, maar een louter afstandelijke en academische benadering laat de autobiografische facetten van de auteur te zeer buiten beeld verdwijnen.

Met andere woorden: er bestaat een onlosmakelijke band tussen autobiografie en biografie: hoe graag wij ook verlost zouden willen zijn van de schaduw van onze persoonlijke ervaringen, ze vervolgen ons hinderlijk bij de ‘wetenschappelijke’ interpretatie.

Wat betreft de psychoanalyse wil ik allereerst enige misverstanden uit de weg ruimen: ten eerste is er in dit verband geen sprake van de orthodoxe psychoanalyse in de echt Freudiaanse betekenis. Mijn mini-onderzoekje is gebaseerd op psycho-analytische theorieën, die zich tamelijk recent hebben ontwikkeld en waarbij sprake is van een zekere emancipatie van de oorspronkelijke Freudiaanse psychoanalyse. Ik wil mij aansluiten bij de historicus Peter Gay, die in 1987 het zeer lezenswaardige boek *Freud voor historici* publiceerde. Daarin zegt hij: ‘De psycho-analyse is, ik kan er niet genoeg de nadruk op leggen, geen wondermiddel of toverspreuk, maar een inspirerende manier van vragen stellen die antwoorden kan oproepen waarvan niemand had gedacht dat ze ooit te krijgen zouden zijn, of - en dit is nog belangrijker - die vragen kan oproepen waarvan niemand had gedacht dat ze ooit konden worden gesteld.’ (p.46)

Superego

De vooronderstelling waarvan ik uitga bij de analyse van het werk van Rozendaal is dat een kunstenaar, in dit geval Rozendaal, zich niet kan onttrekken aan een cultureel super-ego en aan de persoonlijke geschiedenis (de biografie), en die onbewust uitdrukt in zijn werk.

Een historicus of een kunsthistoricus dient zich bij beweringen te baseren op historische *evidence* of bewijslast in de vorm van bronnen, correspondentie en andere artefacten.

Wat versta ik in dit geval onder het culturele super-ego? Het super-ego van een individu behelst samengevat de gewetensfunctie: de morele en sociale normen en waarden die als een soort ideaal richting geeft aan het handelen van een individu. Een cultureel

super-ego is het geheel van normen en waarden die worden opgelegd door de eigentijdse cultuur. Met betrekking tot het culturele super-ego, waar ik binnen dit bestek slechts aan wil tippen, is een groot aantal kunstenaars te noemen dat in het interbellum de harlekijn als motief kiest om enerzijds de twijfel vorm te geven aan de gevestigde waarden, anderzijds de positie van de kunstenaar gestalte te geven als buitenstaander van de samenleving. Zo schildert Picasso in 1921 het schilderij 'Drie muzikanten', waarin de kubistische vormgeving nog overheerst, in 1924 schildert dezelfde Picasso zijn zoontje Paul als harlekijn en zegt daarmee meer over zijn eigen positie dan over zijn zoontje[1.]. Severini, een bekende Italiaanse futuristische schilder, verruilt zijn stijl voor de methode van de Nieuwe Zakelijkheid. Wieland Schmid, de specialist van de Nieuwe Zakelijkheid, schrijft over het verschijnsel harlekijnen in het interbellum:

'Oft sind sie eingebunden in den Taumel der Fastnacht, gefangen vom Treiben des Karnevals, verloren in der Anonymität eines Maskenfestes. Um diese Figuren herum erscheint [...] die Welt als Bühne. [...] Der alte Sinnzusammenhang der Realität ist zerbrochen, die einzelnen Requisiten stehen fremd nebeneinander, ihre Funktionen scheinen rätselhaft.'[2.]

Harlekijnen lijken een betekenisvolle en door velen erkende metafoor van de twijfel aan vaststaande algemeen aanvaarde culturele waarden.

Levensloop

Er is niet veel bekend over Rozendaals vroege jeugd. In een interview met de Haagse criticus Jos de Gruijter uit 1950 zegt Rozendaal dat zijn geboorteplaats toevallig Scherpenzeel moet zijn geweest: 'Ergens op reis - December 1899, fin de siècle dus, maar zegt u toch maar Scherpenzeel.'[3.] Zijn moeder, Maria Cornelia Rozendaal kreeg - ongehuwd - een kind van William Charlemagne Henri Machen. Machen was een getrouwde zakenman, die in een villa in Voorschoten woonde. De peuter Willem is een tijdje bij beide ouders opgevoed. Dit was voor die tijd buitengewoon, omdat Machen in openlijk concubinaat met een tweede vrouw leefde. De kleine Rozendaal woonde in 1905, op zesjarige leeftijd in Roermond. Zijn moeder werd roomskatholiek en Willem werd, toen tenslotte zijn ouders uiteen gingen, naar het pensionaat Saint Louis gestuurd, waar hij tot 1909 zou verblijven. Nu weten wij dat een verblijf in een pensionaat of interne jongenskostschool in die jaren geen opwekkende belevenis was (en dat trouwens nu nog steeds niet is). Het regime werd uitgemaakt door zwartrokken, rooms-katholieke mannen die, hoe goed bedoelend ook, jonge kinderen in geen enkel opzicht ouderliefde en veiligheid konden bieden, of iets dat daar maar in de verte op leek.[4.] Het is geen wonder dat het ventje Rozendaal zich in die omgeving van god en alle mensen verlaten heeft gevoeld. Omstreeks 1938 was die bittere herinnering voor hem nog zo actueel dat hij enkele studenten op de Haagse academie in vertrouwen vertelde dat hij na een bezoek van zijn vader dagenlang de plek op zijn wang waarop hij gekust was, niet waste: 'het rook nog een beetje naar sigaar'.[5.]

In 1909 trouwde zijn moeder met C. Meijer en Willem kon weer thuis wonen. Tot zijn tweeëntwintigste jaar droeg hij de naam Meijer. Toen de naam van zijn moeder weer op, waardoor hij voortaan Rozendaal bleef heten.

Harlekinade

De harlekijn als beeldtype werd sedert de negentiende eeuw in literaire en kunstenaarskringen herkend als ‘kunstenaarsportret’. De harlekijn staat voor buitenstaander, outsider. Anti-bourgeois en vreemdeling met alle karaktereigenschappen die het oorspronkelijk type uit de *Commedia dell'Arte* droeg: slim, gewiekst, levendig, kinderlijk, wreed en soms tragisch.

W.J. Rozendaal, ‘Samenleving, Harlekijn in treincoupé tegenover burgerman met bolhoed’.
Houtgravure 13,5 × 9,5 cm (collectie mevr. P. Rozendaal)

Sedert de jaren dertig komt het thema harlekinade en maskerade veelvuldig voor in het werk van Rozendaal. Aanvankelijk begonnen in kunstnijverheid met keramiek en glasontwerpen voor respectievelijk de Sphinx en de Kristalunie in Maastricht, verhuist Rozendaal in 1932 naar Den Haag, waar hij zich in toenemende mate ontplooit als vrij grafisch ontwerper en kunstenaar. De harlekijn kan binnen de gangbare kunsthistorische praktijk geïnterpreteerd worden als een bewuste keuze van Rozendaal voor het vrije kunstenaarschap.

Op Rozendaals prent 'Samenleving' ziet men een treincoupé waarin een burgerman met bolhoed en reisvalies aan de linkerkant is afgebeeld en aan de rechterzijde een harlekijn.

De burgerman tegenover de harlekijn, kan aldus binnen de gangbare kunsthistorische benadering niet anders zijn dan de verbeelding van burgerlijkheid versus de anti-burgerlijkheid van de kunstenaar.

Mogelijk is er meer aan de hand. De prent krijgt meer betekenis, wanneer men haar interpreteert in het licht van de vroege jeugdervaringen. Alice Miller meent dat veel schrijvers en kunstenaars heftige en/of traumatische jeugdervaringen uitdrukken in hun werk.[6.] De gememoreerde jeugdherinnering van Rozendaal erop wijst dat hij als kind de uithuisplaatsing naar het roomskatholieke internaat als een dramatische krenking heeft ervaren. In de psychoanalytische literatuur gaat men ervan uit dat zo'n vroege *narcistische krenking* door het kind niet wordt toegeschreven aan de ouders, maar aan eigen onvermogen om de liefde van zijn ouders te behouden. Schaamte daarover leidt dikwijls tot twee complementaire gevoelens: almachtsfantasieën aan de ene kant, tegenover depressiviteit en minderwaardigheidsgevoelens aan de andere kant.[7.] De krenking krijgt gestalte in de splijting van het 'zelf' of 'ik' in twee complementaire helften: het 'valse zelf' en het meestal verdrongen 'echte zelf'. Het valse zelf kan in verschillende gedaanten voorkomen: overaangepast, noncorformistisch of uiterst rationeel en kritisch. In alle gevallen moet het 'valse zelf' beschouwd worden als een façade of maskering. In de literatuur vindt men deze splitsing terug in figuren als Pantalone en Arlecchino, Dr. Jekyll en Mr. Hyde, heer Bommel en Tom Poes en in vele andere paren.

Opvallend is het verschil in vitaliteit van beide figuren in de prent 'Samenleving': de harlekijn (de kunstenaar) met grote ogen en gespannen armen zit er vitaal, bijna panisch bij, elk moment klaar om zijn gezicht met de waaier te bedekken. De burgerman, zijn tegenfiguur, zit gelaten en enigszins uitgeblust, ontspannen zo men wil, tegenover hem. De harlekijn als gefantaseerde identiteit van Rozendaal verbeeldt - speels, maar eveneens kwaadaardig - het onaangepaste, het protest en het verwijt van het kind aan zijn vader. De merkwaardige heer met bolhoed is een passende verbeelding van de 'smadelijke' aanpassing, van het burgerfatsoen, kortom van alle burgerlijke waarden in de hem opgelegde liefdeloze rooms-katholieke internaatsopvoeding. Bovendien kan Rozendaal - in de figuur van de stompzinnige burgerman - zo wraak nemen op zijn vader die hem niet wilde kennen.

De prenten van Rozendaal zullen in toenemende mate latente depressieve gevoelens uitdrukken. Rozendaal zocht niet bewust naar de sarcastische en bijtende vormgeving, maar zijn melancholie zal - noodzakelijkerwijs - voortaan de *basso continuo* blijven vormen van zijn artistieke productie.

Nietzsche

Dat deze prent niet een gemakzuchtige keuze is om de hypothese te onderbouwen, blijkt uit ander werk uit dezelfde periode. In 1928 sneed Rozendaal een illustratie bij Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, de prent 'De concurrent'. De voorstelling die Rozendaal koos hoort bij een passage in de verhandeling over de *Übermensch*.

‘Da aber geschah etwas, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Tür hinausgetreten und ging über das Seil, welches zwischen zwei Türmen gespannt war, also, dasz es über dem Markte und dem Volke hing. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Tür nog einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und ging mit schnellen Schritten dem Ersten nach. “Vorwärts, Lahmfuss, rief seine fürchterliche Stimme, vorwärts Faultier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Dasz ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle! Was treibst du hier zwischen Türmen? In den Turm gehörst du, einsperren sollte man dich, einem Bessern, als du bist, sperrst du die freie Bahn!” - Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihn war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte: - er stiess ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe.’[8.]

We zien twee koorddansers, waarvan de voorste de achterste in de afgrond laat storten door een waanzinnige sprong over hem heen. Nietzsche schrijft hierover: ‘De mens is een koord, geknoopt tussen dier en *Übermensch*, een koord boven een afgrond.’[9.] De koorddanser die omlaag stort heeft niet alles gegeven en is te fatsoenlijk geweest. De ander heeft de dood getart door over hem heen te springen, maar overleeft. De twee koorddansers kunnen binnen het thema van de onverwerkte jeugdervaringen van Rozendaal niet anders geïnterpreteerd worden dan als de grappenmaker, de *Possenreisser*, de onaangepaste, onfatsoenlijke overlever of kinderlijke identiteit, die de goede

W.J. Rozendaal, ‘De concurrent’, 1928. Houtgravure 196 × 116 cm. Illustratie bij Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. (collectie mevr. P. Rozendaal)

identiteit omlaag laat storten. Opmerkelijk in de prent is de stedelijke omgeving waarbij het grote aantal geestelijken en militairen in vensteropeningen opvalt. Rozendaal heeft blijkbaar ook met hen een appeltje te schillen.

Een aantal nieuwjaarsprenten die Rozendaal voor zijn favoriete verzamelaar en vriend Eugène Strens sneed, laat hetzelfde thema zien. Uit archiefstukken blijkt dat Strens tamelijk gedetailleerde opdrachten verschafte, niettemin is aannemelijk dat Rozendaal in detaillering en de keuze voor compositie en beeld uitdrukking gaf aan wat hem bewust en onbewust bezig heeft gehouden. In de nieuwjaarswens 'Ik wens u uit het lood een fictief beeld, dat voor het komende jaar gelukkig zal zijn' (1932) is als metafoor 'de loodgieter' in het hout gegraveerd die, omringd door symbolen uit de alchemie, een nieuw masker of een nieuwe identiteit giet. Rozendaal zette zijn initialen onder de kookpot met het gloeiende lood.

In de nieuwjaarswens uit 1933 is het nog nadrukkelijker verbeeld. In een winkel staat

een mannenfiguur zonder hoofd, maar met een bolvormige ‘leegte’ op de plaats van het hoofd. Hij laat zich verschillende identiteiten in de vorm van maskers aanmeten. Gelukkig voor de onderzoeker schreef Rozendaal in 1932 een briefje aan Strens, waarin hij zijn opvattingen over deze prent uiteenzette: ‘Ik dacht wel aan 'n nieuw gezicht ('n masker is ook 'n gezicht) [sic] maar vond het onderscheid tusschen “gezicht” (met haren etc.) en “masker” onbeduidender dan U - wel 'n masker “waar men zich achter verschuilt” dat is 'n grootere onderscheiding - maar dat de man werkelijk 'n gezicht zoekt en geen “masker” blijkt m.i. voldoende uit zijn tijdelijke gezichtsloosheid - als hij nu 'n masker opzet is dit toch zijn “eenige” gezicht.’[10.]

Kafka

Wanneer Rozendaal in 1937 ‘Vijf illustraties bij een vertelling van Franz Kafka’ *Die Verwandlung* tekent, is de *Wahlverwandtschaft* te opmerkelijk om toevallig te zijn.

Rozendaal lijkt zich niet meer te kunnen losmaken van zijn onverwerkte jeugdervaringen, die hem dwingen tot de expressie van een levensgevoel dat gedomineerd wordt door isolatie, een levensgevoel dat hem belemmert zijn tragiek openlijk uit te spreken, een angst veracht te worden zodra men in de gaten zou krijgen wat zijn werkelijke zelf is.[11.]

De keuze voor juist deze taferelen spreekt boekdelen: ‘...ontdekte hij dat hij in zijn bed veranderd was in een verschrikkelijk insekt’. [‘fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt’.] Dit is het gevoel van vervreemding, van isolering en eenzaamheid, dat beschouwd kan worden als een herhaling van het gevoel van het verlaten en eenzame kind. ‘In het bijzonder hing hij graag aan het plafond’ [‘Besonders oben auf der Decke hing er gern’], is een metafoor voor de almachtsfantasieën die veel kinderen koesteren als armzalig alternatief voor het ontbreken van echte affectie. Natuurlijk zijn deze interpretaties allereerst van toepassing op Kafka, auteur van het dramatische verhaal, maar de *Wahlverwandtschaft* met Rozendaal is te opmerkelijk om er aan voorbij te gaan. Niet zonder reden illustreert Rozendaal in 1945 *Die Verwandlung* nogmaals en geeft hij opnieuw gestalte aan zijn eigen problematiek. ‘“Nur sich nicht im Bett unnütz aufhalten,” sagt sich Gregor’ is in dit licht bezien bijna pathetisch, als het niet zo aangrijpend zou zijn.

In 1966 illustreerde Rozendaal voor de tweede maal *Ubu Roi* van Alfred Jarry. Zoals bij Kafka sprake was van een psychische *Wahlverwandtschaft*, is ook de keuze voor Jarry veelzeggend. De anarchistische en protodadaïstische schrijver Jarry was in de jaren dertig alleen in een kleine literaire kring bekend. Jarry was de auteur en uitvinder van de zogenaamde patafysica, een ‘onzinwetenschap’, en schrijver van satirische toneelstukken, waarvan *Ubu Roi* het bekendste was. *Ubu Roi* werd in 1933 voor het eerst in Nederland opgevoerd. Het Nederlandse publiek was destijds zo serieus, dat niemand in de zaal durfde te lachen, volgens Kelk.[12.]

Jarry schiep in de figuur van de veertienjarige Bougrelas een soort harlekijn, die de schoolmeester Père Heb of Ubu op een brutale manier spotte en hoonde. Een criticus signaleerde in 1896 bij de eerste opvoering: ‘Ondanks de idiote actie en middelmatige structuur, is een nieuw type ontstaan, gecreëerd door een buitensporige en brutale verbeelding, die meer van een kind is dan van een volwassen man. Père

Ubu bestaat. Samengesteld uit Pulcinella en Policinel, uit Punch en Judy'.[13.] De negentiende-eeuwse criticus lijkt op de psychoanalyse te anticiperen door haarscherp de ambiguïteit van Jarry te herkennen in de complementaire figuren van Ubu Roi en Bougrelas.

Was dit niet ook de ambiguïteit van Rozendaal? In de illustratie bij Jarry's *Chanson de décervelage* of *Ontherseningslied* is de harle-

kijn ouder geworden. Hij lijkt de agressieve vitaliteit uit de jaren dertig kwijt te zijn geraakt. Hij kijkt de toeschouwer anders aan dan in de prent ‘Samenleving’: verbijsterd, ironisch en in ieder geval minder vitaal. De haat, de minachting en de hoon zitten nu in het vervolg. De ‘onthersende’ wordt in een zwart gat gegooid, alle verdedigingsstrategieën voor de burger zijn nutteloos: de rechter knipoogt sardonisch, het oordeel is onherroepelijk: weg met Ubu, de burgerman, weg met het alterego.

> Aussitôt j'suis lancé par-dessus la barrière,
> Par la foule en fureur je me vois bouscoulé
> Et j'suis précipité la tête la première
> Dans l'grand trou noir 'ousqu'on n'revient jamais.
> Voilà c'que c'est qu' d'aller s'prom'ner l'dimanche
> Ru' d'Echaudé pour voir dècerveler,
> Marcher l'Pinc' - Porc ou bien l'Démanch-Comanche:
> On part vivant et l'on revient tudé.
>
> Voyez, voyez la machin' tourner,
> Voyez, voyez la cervell' sauter,
> Voyez, voyez les Rentiers trembler:
> [Choeur:] Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu!
> [Alfred Jarry, La chanson du décervelage][14.]

In een eindvignet ligt Policinelle (een variatie op harlekijn) vergenoegd naast een onthersende schedel en laat een vogel vliegen: hij is vrij. Men kan slechts krokodilletranen plengen over Ubu's dood, schampert Rozendaal door de toeschouwers zo vlijmscherp te tekenen als hij doet.

Deze prenten zijn niet alleen meesterlijk in hun beheersing, maar ze onthullen ook een gevoel van depressiviteit. De reacties in de jaren vijftig en zestig zijn wisselend: men waardeert het werk van Rozendaal, maar men vindt de prenten niet aangenaam. Dat klopt, omdat ze de uitdrukking zijn van het verdriet over de verlating van het kind, verhuld in het sarcasme en de spot van de tekenaar.

Opstand tegen de vader

De laatste prent van de oudere Rozendaal die past in het thema is de Kaarsenstormer uit 1967. De harkelijn is oud, tot een van zijn laatste fratsen behoort het omgooien van kaarsen op een altaar. De feitelijke iconografie verwijst naar een gebeurtenis in het Haagse, waarbij een dominee een oecumenische kerkdient in de St. Jacobskerk verstoorde door de kaarsen op het altaar omver te gooien. Rozendaal heeft deze gebeurtenis aangegrepen voor een persoonlijk *statement*. Harlekijn, de kunstenaar, zo vergramd als de boze geest Asmodé, gooit de kaarsen om en bevuilt daarmee de charismatische liefde uit ‘het boek der herderlijke regels’ [Liber regulae pastoralis]. Harlekijn wordt door Rozendaal vereenzelvigd met de *Bocca della Verità*, de Mond van de Waarheid uit het middeleeuwse Rome, die de hand afhapt van de leugenaar en meinedige.[15.] Vanuit de gangbare iconografie kan de prent geïnterpreteerd worden als een aanval op vermeende en onechte waarden, waarbij het niet onwaarschijnlijk is dat Rozendaal de kritiek van de boze dominee op het modieuze aspekt van de oecumene heeft gedeeld. In het sarcasme is deze prent het commentaar van een

cynicus en moralist op de alomtegenwoordige hypocrisie en de verwatering van allerlei beginselen. Als aanleiding mag een kerkelijke gebeurtenis gediend hebben, mogelijk is dat Rozendaals moralistische woede ook het modieuze in de kunstwereld geldt. Tot zover de kunstgeschiedenis.

Psychoanalytisch bekeken is Rozendaal nu voor de laatste maal verkleed als harlekijn: hij gooit - innerlijk zo woedend en gekrenkt als Asmodé - de kaarsen omver en laat zien hoe hij de zogenaamde belangeloze liefde uit het boek der herderlijke regels aan zijn laars lapt. Zelfs op hoge leeftijd is het verdriet over de narcistische krenking als jongetje niet verwerkt. Zo beschouwd is de

W.J. Rozendaal, ‘De kaarsenstormer’, 1967. Houtsnede 36 × 48 cm, gemengde techniek, blok met jute overtrokken, (collectie mevr. P. Rozendaal)

prent aangrijpend om te zien. Hier blijkt hoe een traumatische verlating in de vroege jeugd een levenslang lot en ‘inspiratie’ kan zijn.

De keuze voor het motief harlekinade en maskerade behoorde in de jaren dertig tot het culturele super-ego. Het was een tijd waarin de opstand tegenover een failliet burgerdom gestalte kon krijgen in het oertypes uit de *Commedia dell'Arte*. Verschillende kunstenaars hebben deelgenomen aan de opstand tegen de vaders. Elke kunstenaar deed dat op zijn eigen wijze. Rozendaal als *artisan* en graficus speelde een bescheiden rol op het toneel van de Nederlandse beeldende kunsten. Nochtans kunnen onderzoek naar de biografie van een kunstenaar en een psychoanalytische gevoeligheid aanleiding zijn om verder te kijken dan de louter beeldende verschijnselen.

Herbert C. van Rheeden kreeg tussen '57 en '59 les van W.J. Rozendaal aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten. Hij is sedert 1976 docent moderne kunst aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam

De prenten zijn uit ‘Samenleving’ in *De Grafische Almanak* van 1934, getekende illustraties bij *Uhu Roi* van Jarry, dat in 1946 verscheen en tenslotte tekeningen bij het gedicht *Chanson de Décervelage* van Jarry dat in 1966 in *Hollands Maandblad* werd gepubliceerd. Apotheose van de serie is de prent ‘De Kaarsenstormer’ uit 1967.

Eindnoten:

1. Theodore Reff, ‘Picasso's Three Musicicians Maskers, Artists & Friends’. Art in America. (1980) dec., p. 134, vergelijk ook Christopher Green, ‘Figuren, kunstmiddelen en substantie’. Juan Gris. Otterloo: RM Kröller-Müller 1992, p. 135

2. Wieland Schmid, Die neue Wirklichkeit - Surrealismus und Sachlichkeit. Tendenzen der Zwanziger Jahre. Catalogus Berlijn, 1977, p. 4/3.
3. W. Jos de Gruyter, 'Kunstenaars van nabij'. Het Vaderland 25.03.1950
4. Er zijn nogal wat dichters en schrijvers die hun traumatische jeugdherinneringen literair vorm hebben gegeven, o.a. Aafjes, Van der Plas en in de jaren tachtig Büch. Een studie, waaraan een zekere positieve vooringenomen niet vreemd is, is van Jos Perry, Jongens op kostschool. Het dagelijks leven op katholieke jongensinternaten. Utrecht: Bruna, 1991. Met beknopte bibliografie.
5. Mededelingen van Petra Rozendaal-van Leeuwen ms.1993 en interview van auteur met Jenny Dalenoord 16.04.1991.
6. Miller, Du sollst nicht merken. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1980, p. 244
7. Miller, Das Drama des begabten Kindes. Frankfurt/Main 1979, p. 73 en Miller, op.cit. (noot 5), p. 244; vergelijk Alfons Reiter, Ernst L. Kirchner. Psychoanalytische Perspektiven. Hartmuth Kraft (Hrsg), Psychoanalyse, Kunst un Kreativität heute. Köln: DuMont 1984, pp. 298-299: 'Das häufige Zusammentreffen von narzisztischen Persönlichkeitsstörungen (vor allem Depressionen) und Künstlertum könnte darauf hinweisen, dass sich künstlerisches Schaffen besonders als "Ersatzobjekt" (Ideal-Ich-Symbiosepartner) eignet. (...) Die Kunst wird durch diese Funktion zum Überlebenswert. Je ohnmächtiger das Ich wird, desto höher steigt das Ideal.'
8. Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Stuttgart: Alfred Kröner 1975, pp. 15/16
9. 'Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Uebermensch, - ein Seil über einem Abgrunde.' Nietzsche, Zarathustras Vorrede. Also sprach Zarathustra. Stuttgart: Kröner 1975, p. 11
10. In brief 12.10.1932 schrijft Rozendaal aan Strens: 'Hierbij gaan schetsjes (het "totaal" geschetste t.o. heden). Die meneer zoekt ("zich" i.h. mastreechsch) een lachend aangezicht uit: het oude-(hypochondrische) is versleten. Ik kan 't wat nadrukkelijker maken door 1933 eraan te hangen of: [schetsje] maar heb zelf weinig lust in te groote duidelijkheid.' en vergelijk brief geciteerde brief van 27.11.1932 Correspondentie Rozendaal 1930-1932 Archief Strens Museum Meermanno
11. 'das Lebensgefühl eines, wenn man so will, neurotischen Menschen, der sich von den anderen isoliert fühlt, keine gemeinsame Sprache mit ihnen hat, auf ihr volles Verständnis angewiesen ist, das er nie findet, der seine Tragik nie formulieren kann und stumm bleiben muss, sich von den andern gehasst und verachtet fühtl, sobald sie sein wahres Selbst erblicken.' Alice Miller, op.cit. (noot 5), p. 357 en vergelijk Miller, op.cit. (noot 7), pp. 58.
12. J.C. Kelk, 'Ubu Roi', Kroniek van Kunst en Kuituur. 10 (1949), p. 393, vergelijk ook Roger Shattuck, The Banquet Years. The origins of the avant-garde in France. 1885 to World War I. New York: Vintage 1968 (1955), pp. 187-223
13. Catulle Mendès in Le Journal (1896?), geciteerd in Shattuck, op.cit. (noot 12), p. 210 '...In spite of the idiotic action and mediocre structure, a new type has emerged, created by an extravagant and brutal imagination, more a child's than a man's. Père Ubu exists. Compounded of Pulcinella and Polichinelle, of Punch and Judy...'
14. Alfred Jarry, La chanson du décervelage. Hollands Maandblad, dec. 1966, p. 9.
15. De Bocca della Verità bevindt zich in de portiek van het Sta Maria in Cosmedin in Rome, waarvan de bouwgeschiedenis teruggaat tot in de 6e eeuw. De portiek dateert uit de 12e eeuw.

Mededelingen
Voetnoot achteraf

Nadenkend over mijn bespreking van Hazeu's *Slauerhoff. Een biografie* in *Biografie Bulletin* 95/3, bedacht ik twee dingen.

Ten eerste dat uit de titel: ‘Meer documentaire dan biografie’ een al te dwingend oordeel spreekt over wat een biografie zou moeten zijn (bijvoorbeeld een romanachtig verhaal en geen op feiten berustende geschiedenis), terwijl ik toch ook in biografisch opzicht de grootste achting koester voor werken als Enno Endts Gorter-documentatie en het grote werk over Van Ostaijen van Gerrit Borgers. Zo roept de titel een onvruchtbare tegenstelling op. Ten tweede dat ik mede naar aanleiding van deze al te dwingend aangegeven voorkeur Hazeu onrecht doe door zijn werk als biograaf op hetzelfde niveau te waarderen als zijn fictionele proza en zijn poëzie (zie p. 233 ondergaan). Adequater lijkt mij, ook in samenhang met de rest van mijn stuk, om de zin die hierop aansluit te veranderen in: ‘In de biografie heeft hij evenwel het genre gevonden dat hem ligt, de biografie met een sterk documentair karakter.’

Vandaar dat ik Hazeu van harte de Dordtprijs 1995 gun.

Wam de Moor

J. Slauerhoff, houtsnede door Valentijn Edgar van Uytvanck

Wie doet wat

Lijst van biografen en hun onderwerpen

(het betreft uitsluitend leden van de Werkgroep Biografie)

Inmiddels geplaatste biografieën zijn tussen haakjes geplaatst.

Nico Keuning: **Max de Jong**
E.J. Potgieterweg 52
1851 CJ Heiloo

Ares Koopman: **Johnny van Doorn** & Cathrien van Ommen
Postbus 500
6800 AM Arnhem

Hans Renders: **Jan Hanlo**
Zieneniskade 8
1017 RS Amsterdam

Jan Stroop: **J.P. Heije**
Instituut voor Neerlandistiek (UvA)
Spuistraat 134
1012 VB Amsterda

Aanvulling lijst Biografie Bulletin 3/95

Joke Linders
Dr. Schaepmanlaan 14
2081 EZ Santpoort-Zuid
(**An Rutgers van der Loeff**)

J.J. Oversteegen
Nunspeterweg 20
8076 PD Vierhouten
(**Cola Debrot**)

Kopij

De redactie verzoekt auteurs rekening te houden met de volgende aanwijzingen voor de kopij:

Opmaak van het artikel

- een titel of titelsuggestie geven (geen vet, geen kapitalen)
- de voorkeurspelling gebruiken
- boektitels cursiveren
- tijdschriftartikelen tussen enkele aanhalingstekens; namen van tijdschrift of krant cursiveren
- de volgende wijze van titelbeschrijving:

Kees Fens. *Leermeesters. Een keuze uit de maandagstukken* (Amsterdam, Querido, 1994)

Willem Jan Otten. 'Twee verschrikkelijke machines', in: *Tirade* 38 (1994) 5.

- in geval van noten: eindnoten gebruiken
- personalia graag onder aan het artikel vermelden
- zo min mogelijk afkortingen gebruiken
- citaten: enkele aanhalingstekens; citaat binnen een citaat: dubbele aanhalingstekens.
- alinea's *niet* laten inspringen, alleen harde return gebruiken
- werken met standaard lettertype

bij een lang artikel:

- de tekst opmaken met tussenkopjes (cursiveren) of een witregel
- een *lead* boven het artikel plaatsen (korte beschrijving van inhoud, aanleiding of uitganspunt van het artikel)
- zo mogelijk illustraties toevoegen (worden geretourneerd)

Kopij

- aanleveren op diskette: WordPerfect 4.2, 5.1 of 6.0, (bij voorkeur 3,5 inch)
- uitdraai + diskette sturen naar de redactie-secretaris

Anja van Leeuwen
Transvaalkade 19'
1092 JK Amsterdam

Na ontvangst wordt het artikel aan de redactie voorgelegd.

Als het artikel aanleiding geeft tot vragen, worden wijzigingsvoorstellen met de auteur besproken.

Biografie Bulletin 96/2

Aandacht voor de autobiografie *Een constante lijn in* Biography

Wam de Moor

Wanneer de biografie al een genre is waarmee men in de geschied- en kunstwetenschap lange tijd op gespannen voet heeft gestaan, zoals Jan Fontijn (*Biografie Bulletin* 96/1) aangeeft, dan geldt dit eens te meer voor de aútobiografie. De biograaf, schrijvend over een ander personage, heeft uitzonderingen daargelaten minstens de inténtie afstand te nemen, feiten en meningen te scheiden en tot een min of meer kritisch oordeel te komen. Bij de zelfbeschrijving kan men veel minder op zulke voornemens rekenen. Het essay van Ieme van der Poel (*Biografie Bulletin* 96/1) over de autobiografie en het fictionele werk van Louise Weiss toont in dit opzicht een gezonde scepsis. Bijvoorbeeld wanneer Van der Poel wijst op Weiss' regelzucht, die inhield dat deze vrouw een boegbeeld van vrijheidszin en zelfstandigheid wilde zijn voor andere vrouwen en er mogelijk daarom ‘alle belang bij heeft haar momenten van zwakte, haar depressies wellicht, zoveel mogelijk te verbloemen.’ En hoogst interessant is Van der Poels impliciete conclusie dat Weiss in haar roman de witte plekken heeft ingevuld die haar autobiografie vertoont, met name wat betreft haar sexuele ervaringen. Of, met andere woorden, dat de roman veel meer ruimte geeft om aan eigen emotionele ervaringen vorm te geven dan de autobiografie. Dat is als een generalisering te beschouwen. Ik citeer Van der Poel hier ook, omdat haar bijdrage een van de eerste is in het *Biografie Bulletin* waarin de autobiografie een rol van betekenis speelt. Binnen de werkgroep Biografie, verantwoordelijk voor de uitgave van dit tijdschrift, was het niet van meetafaan duidelijk dat de autobiografie naast de biografie onderwerp van discussie zou zijn. Dat valt te verklaren uit het belang dat degenen deelden voor wie de werkgroep in eerste instantie bedoeld was: het schrijven van een biografie, en dus níet: het schrijven van een autobiografie. Ego-documenten zien leden van de werkgroep vooralsnog vooral in het licht van de biografie die ze willen schrijven. Zelfs voor Angenies Brandenburg die het verst ging in het gebruik van de autobiografie van Annie Romein-Verschoor, was deze autobiografie ijkpunt voor de biografie die zij schreef. De autobiografie als zodanig stond tijdens de symposia nooit ter discussie, terwijl zij zich, wanneer men studie maakt van de materie, allerminst laat vangen in een eensluidende en algemeen geldende definitie.

Erg veel wetenschappelijke aandacht heeft de autobiografie bij ons ook buiten de werkgroep niet gekregen. Natuurlijk kent men het boek van P. Spigt. Deze droeg in *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland* (Amsterdam, 1985) losse bouwstenen aan voor de kennis van de autobiografie in de klassieke en chinese oudheid en in het bijzonder de zelfbeschrijving in Nederland tot het begin van de twintigste eeuw. Hij geeft aan dat een (geslaagde) autobiografie altijd ‘een artistieke daad’ is, en dat het niet gaat om dé waarheid, maar de ‘wezenlijke echtheid, om te zeggen wat je denkt en voelt’, gezien in het licht van iemands verleden en met de behoefte dat verleden vast te houden in een selectief, organisch verband (p. 13).

Spigt problematiseerde in geen enkel opzicht het begrip autobiografie. In dit opzicht hebben we meer aan de studie die Olav Severijnen ondernam naar de modernistische autobiografie tussen Goethe en Leiris. Hij

Goethe, standbeeld in Frankfurt

promoveerde daarop in 1989.

Severijnens studie doet zich voor als een drieluik. Wat hij wilde beschrijven geeft hij aan in de ondertitel van zijn boek: ‘de Modernistische autobiografie tussen Goethe en Leiris’. Zijn analyse van de betekenis en structuur van de modernistische autobiografie en de wijze waarop schrijver en lezer met haar omgaan hangt hij op aan de autobiografieën van Walter Benjamin (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1933-1938), Gertrude Stein *(Everybody's Autobiography*, 1937) en Michel Leiris (*L'Age d'homme*, 1939). Deze analyse vormt het centrale deel van het drieluik. De symmetrie vergde dat Severijnen het ene zijpaneel vulde met de beschrijving van Goethe's *Dichtung und Wahrheit* als bij uitstek een voorbeeld van de traditionele autobiografie, om aan de hand daarvan zijn beschrijvingsmodel te vervolmaken, en het andere zijluik wijdde aan de autobiografie ná het Modernisme. Dankzij deze werkwijze wordt de lezer theoretisch uitstekend geïnformeerd over het verschijnsel ‘autobiografie’.

Philippe Lejeune geldt als de primus inter pares in het ontwikkelen van de theorie van de autobiografie. Als Lejeune, mét een andere theoreticus, Karl Weintraub, de autobiografie pas ziet ontstaan aan het einde van de achttiende eeuw, berust dit op een bepaalde opvatting van wat een autobiografie is.

Wie slechts de opstellen van Spigt kende, zal zich verbaasd afvragen wat dan de *Confessiones* van Augustinus zijn of de levensbeschrijvingen die Cellini, Montaigne, Descartes of Rousseau van zichzelf gaven. Severijnen laat zien dat hún werken werden geschreven op basis van principes als historiciteit, individualiteit of zelfbewustzijn en oprechtheid. Zij gaven inhoud aan hun autobiografie op grond van een model waarin als constante de verstandhouding tot God domineerde en wel met als fasen: ‘verlies van kindergeloof, twijfel, dwaling, zielestrijd, ommekeer, bekering en nieuw evenwicht en stabiel geloof’ (Severijnen, p.7). In hun schrijven ontbreekt

nog ‘de voorstelling van het eigen leven als een ontwikkelingsproces, waarbij het unieke “ik” zich openstelt voor de unieke historische omstandigheden’ (p. 4), die Lejeune essentieel acht voor het etiket ‘autobiografie’. Zij schrijven, meent Lejeune, over hun eigen leven als ging het om het leven van een ander, ze zijn hun eigen biograaf.

Pas langs de omweg van de pseudo-autobiografische ik-roman van het begin der achttiende eeuw zijn schrijvers over eigen leven ertoe gekomen aandacht te schenken aan hun innerlijke ontwikkeling en zichzelf te maken tot het voornaamste personage in de ‘roman’ van hun leven. In het licht van het begrip fictie krijgen de criteria historiciteit, individualiteit en oprechtheid een totaal andere lading. Het personage in een

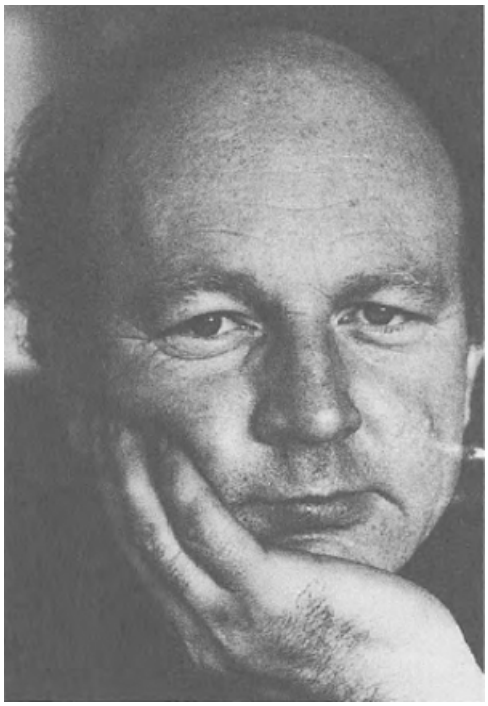
literaire autobiografie ontvangt zijn éigen identiteit, zijn auteur creëert deze met een bepaald doel voor ogen. Koos van Zomeren als ik-personage in *Een jaar in scherven* of Benno Barnard in zijn autobiografische teksten, dat zijn niet dezelfde personages als de schrijvers die als burgers van een bepaalde gemeente staan geregistreerd. En daarin verschillen deze autobiografen niet van romanciers (denk aan Reve of Brouwers) die zichzelf met naam en toenaam laten optreden in hun als romans aangeboden werk. Zo zetten zij ook de werkelijkheid naar hun hand en wordt de oprechtheid van de autobiograaf die van de romancier: een oprechtheid die in dienst staat van de gekozen thematiek.

In zijn studie belicht Severijnen na Goethe Benjamin, Stein en Leiris, vanuit drie invalshoeken: de pragmatiek, de semantiek en de syntaxis - eenvoudig vertaald: naar de wijze waarop de autobiografie door schrijver en lezer geconstrueerd, gereconstrueerd, gelezen en gebruikt wordt, bv. om er een lesje uit te trekken; naar zijn betekenis; en naar de wijze van zeggen. Zo slaagt hij erin om de modernistische autobiografie af te zetten tegen de ‘traditionele’ autobiografie van Goethe. Deze wilde met zijn autobiografie twee dingen tegelijk: over zijn verleden schrijven zoals dit naar zijn waarneming werkelijk was geweest én dit doen conform de esthetische eisen die men in zijn tijd stelde aan de autobiografie als genre. In het Modernisme wordt de esthetiek gesteld boven de feitelijke juistheid van de opgeroepen werkelijkheid. In de autobiografie verschuift de verwijzing naar de werkelijk bestaan hebbende of referentiële wereld van de autobigraaf naar de mogelijke wereld van de tekst, zoals de autobiograaf die heeft ontworpen.

De herinnering stuurt de tekst

Ook voor de lezer heeft dat consequenties. Van hem of haar wordt nu een samenwerking gevraagd die in alles lijkt op het beroep dat de modernistische roman of gedicht op de lezer doet: voltooi het onvoltooide kunstwerk, reconstrueer de wereld in woorden die de autobiografie is geworden. Over deze rol van de lezer valt, merkwaardig genoeg, in *Biography* bijna niets te lezen (Slechts in 6/1, waar R. Victoria Arana stelt dat we, als we de autobiografie zien als een kunst, inzicht moeten krijgen in de gevoelens van de auteur omtrent zijn leven. Daarbij is het onvermijdelijk dat we als lezer heel wat aanprojecteren in de levens van anderen. Arana probeert daaraan wat te doen door een psychoanalytische techniek te hanteren en de esthetiek te redden waar levensfeiten zich opdringen. En in 12/2 frappeert een betoog van de biografe Gloria C. Erlich: reflecterend op haar interpretaties van Hawthorne's leven en romankunst ontdekte zij een verrassende overeenkomst tussen Hawthorne's ‘identity themes’ en die van haar zelf. Maar hier is nauwelijks sprake van een autobiografie, hooguit van een aanzet daartoe: de autobiografie van een biograaf.) Tot zover de pragmatiek. Semantisch is van belang dat niet langer meer de context van de autobiografie, maar de tekst zelf met zijn innerlijke werkelijkheid ‘het belangrijkste observatieobject’ is geworden (Severijnen, p. 303). Syntactisch betekent het dat niet een chronologie de structuur bepaalt, maar de herinneringsactiviteit zelf en de reflectie daarop. Een compositie in thema's zoals Maarten 't Hart hanteert in Het roer kan nog zesmaal om zou men vanuit dit perspectief modernistisch kunnen noemen. Sinds de modernistische autobiografie ontstond is het goed rekening te

houden met wat Lejeune noemde ‘le pacte autobiographique’: autobiograaf en lezer spreken als het ware af dat zij een werk schrijven respectievelijk lezen als ‘autobiografisch’ of niet. Severijnen werkt noties als deze in zijn studie genuanceerd en met veel verwijzingen uit, en koppelt tenslotte zijn bevindingen met de modernistische autobiografie aan de opvattingen over de moderne roman.



Maarten 't Hart (foto: George Verberne)

Op de modernisme autobiografie is overigens weer een ander type gevolgd, door Hans-Rudolf Picard aangeduid als ‘die existentiell reflektierende Autobiographie’. Daartoe rekent Picard bijvoorbeeld geschriften van Ionesco, Sartre en De Beauvoir. In deze existentieel reflecterende autobiografie gaat de autobiograaf thematisch te werk, onthoudt zich van fictionalisering, verplicht zich om authentiek en oprecht te zijn en neemt daarmee als het ware, met uitzondering van de chronologie, iets terug van de criteria die voor de traditionele autobiografie golden. Severijnen plaatst achter die visie de nodige vraagtekens en laat aan de hand van verschillende ‘autobiografische’ geschriften van Sartre, Sarraute, Robbe-Grillet en Barthes zien hoe ‘onbestaanbaar’ de autobiografie in traditionele én modernistische zin eigenlijk geworden is. Met name de autobiografie van Barthes wordt door hem beschouwd als het eindpunt van de weg die de autobiografie in de loop der eeuwen is gegaan: ‘de radicalisering van de idee dat het autobiografisch subject niets anders is dan het gevolg van de taal die het gebruikt’ (p. 342). Bijna een pastiche van deze laatste opvatting lijkt mij waar te nemen in de recente ‘roman’ van Reve: Het Boek van Violet en Dood, waarin Gerards ‘werkelijkheid’ net zo goed volledig uit de duim kan zijn gezogen als voor de helft gebeurd, zonder dat dit ook maar iets afdoet aan de suggestie dat de auteur zichzelf als personage construeert.

Individuum Est Ineffabile

Severijnen gaf zijn studie van de autobiografie als titel de uitspraak mee die Goethe al deed in een brief aan Lavater: Individuum Est Ineffabile. Hij was niet de eerste. Karl J. Weintraub gebruikte dezelfde uitspraak als motto voor zijn standaardwerk *The Value of the Individual: Self and Circumstance inAutobiography uit 1978*. De

titel van Weintraubs werk spreekt al boekdelen: hij legt overtuigend uit hoe zinvol het is dat de persoonlijke geschiedenis van ieder mens net zoveel waarde heeft om op kunstzinnige en analytische wijze vorm te geven als in het verleden door historici is bepleit voor hele volken of culturele entiteiten. De moderne autobiograaf, bevrijd van een abstract persoonlijkheidsmodel waarnaar men zich zou hebben te gedragen om een ideale ridder, een deugdzaam man, een monnik, burger of heer te zijn, kan, ja moet wat Weintraub betreft experimenteren zonder een algemeen ideaalbeeld voor ogen te hebben. Wel suggereert hij vier belangrijke aspecten om rekening mee te houden. Om te beginnen moet de autobiografie een belijdeniskarakter hebben (zoals in de christelijke belijdenis). Voorts moet ze exemplarisch zijn, zodat ze de lezer tot gids kan dienen voor zijn eigen gedrag. Het didactisch aspect hangt hiermee samen: de levensgeschiedenis kan een voertuig zijn voor een bijzondere opvatting. En een vierde aspect van de autobiografie is dat zij, met het oog op het nageslacht, rechtvaardigend van aard is.

Mij lijken deze vier criterium-achtige aspecten voor onze eigen tijd nogal aanvechtbaar. Een criticus in *Biography* 3, 4 (herfst 1980), Rockwell Gray, vindt dat ook, en hij wijt het aan het feit dat Weintraubs studie van de autobiografie eindigt bij Goethes *Dichtung und Wahrheit* - zoals we weten de zelfbeschrijving waarmee Severijnen begint. Volgens Gray is Weintraubs kracht dat hij de beschrijving van het 'zelf' ziet als een historisch traject met literaire mijlpalen als markering, zijn zwakte dat hij nadrukkelijk psychologische en bijna chaotische manifestaties van de drang tot zelfonthulling in onze tijd en daarmee een ander type autobiografie negeert.

Uit mijn beschrijving van de bibliografie in *Biography* zal duidelijk zijn dat de autobiografie in de nu negentien jaar dat het Amerikaanse tijdschrift bestaat voortdurend veel aandacht heeft gekregen (zie: *Biografie Bulletin* 95/2, 101-108). Daarbij is duidelijk geworden, dat de enorme toevloed van geschriften waarin vrouwen en gekleurde mensen hun leven in kaart brengen, zij het door bemiddeling van meer ontwikkelde biografen, zijn basis vindt in de orale autobiografieën van deze als behorende tot minderheden getekende personages.

Deze typisch Amerikaanse situatie tekent natuurlijk in het bijzonder de bibliografieën van *Biography*. Maar deze laten tevens zien dat bij de Fransen de autobiografie het wint van de biografie, en daarvoor heb ik heel andere motieven genoemd: de preoccupatie met het eigen ik en een hoog zelfbewustzijn. Het spreekt vanzelf dat het hier gaat om de exploratie van biografie en autobiografie in de verschillende culturen - en als ik schreef over de 'angelsaksische' voorkeur voor de biografie boven de autobiografie, moet vooral aan het Verenigd Koninkrijk gedacht worden, niet aan de Verenigde Staten (tenzij het dan weer gaat over the bold and the beautiful).

In *Biography* wordt globaal genomen vanuit drie invalshoeken naar de autobiografie gekeken: de historische, de sociaal-emancipatorische en de theoretisch-literaire invalshoek. Van elk zal ik hierna het voornaamste dat mij is opgevallen noemen en toelichten.

Historische modellen

In de historische benadering wordt met name aandacht geschonken aan de door de autobiografen gehanteerde coden, aan modellen die voor het verleden golden. In een bijdrage van Donovan Johnson (*Biography* 14/1, 1991) hoort de lezer van Severijnens studie een vertrouwd geluid: volgens Johnson heeft het autobiografisch karakter van Augustinus' *Confessiones* meer te maken met diens toepassing van retorische principes dan met zelf-analyse of de drang tot geloofsbelijdenis. Dat is nogal gewaagd, maar ook stimulerend, en de vraag is natuurlijk hoe geloofwaardig de auteur te werk gaat. In de zeventiende eeuw schreven sommige schrijvers over hun eigen leven alsof ze

De bekering van Augustinus. Schilderij van Louis de Boulogne, 1705

'neotypen' waren van bijbelse figuren. Daarmee konden ze volgens E. Pearlman (*Biography* 8/2, 1985) psychologische moeilijkheden elegant oplossen. Twee van hen, zekere Arise Evans en Francis Bampfield ontwikkelden een eigen theologisch systeem, de derde, Lodowick Muggleton, werd zelfs stichter van een nieuwe religieuze beweging. De 'typology' gold als een leer van de symbolische afschaduwing van het Nieuwe Testament in het Oude. En 'typologische' autobiografieën staan qua toon en intentie dan ook dichter bij de psalmen en profetieën dan bij de doorsnee traditionele autobiografie.

Ruth A. Banes (*Biography* 5/3, 1982) laat aan de hand van achttiende-eeuwse autobiografieën zien welke conventies autobiografen aanspoorden tot hun werk: ieder geeft een cultureel aanvaardbaar beeld van zichzelf en hanteert soortgelijke literaire trucs om zijn eigen belangrijkheid te verdoezelen: een rechtvaardiging van het schrijven, een parabelvorm om belangrijke principes te illustreren en toespelingen op de macht van de goddelijke voorzienigheid. Zo ontstaat wat Banes noemt 'the exemplary self'. Het soort 'zelf' dat Weintraubs goedkeuring zou wegdragen.

In andere historische bijdragen bezien auteurs de autobiografie tevens vanuit een der twee andere invalshoeken die in *Biography* dominant zijn; het sociaal-emancipatorische en het theoretische perspectief. Nan Hackett combineert alle drie de invalshoeken in haar studie van de vertelstijl van leiders van Britse arbeiders (12/3, 1989). Die stijl is de neerslag van een politieke en sociale realiteit. De schrijvers benadrukken graag hoe waarheidsgetrouw zij te werk gaan en dat heeft alles te maken met hun doel om sociale belangen ingang te doen vinden bij buitenstaanders. Zij hebben het niet écht over zichzelf als persoon, maar hooguit als vertegenwoordiger van en strijder voor ideeën en belangen.

Die indruk van een weinig authentieke autobiografie is voor het victoriaanse tijdperk algemeen. Ira Bruce Nadel analyseert het model waarop in het Engeland van Queen Victoria autobiografieën werden geschreven (5/3, 1982). Dit werd aanvankelijk bepaald door twee factoren: verdediging en bekentenis, verdediging van jezelf tegenover de belijdenis van eigen falen, waarvoor Nadel de modellen vindt bij Plato respectievelijk Augustinus. Zij merkt aan de autobiografieën van onder meer Newman, Darwin en Trollope op dat zij deze apologie en confessie gebruiken om een bepaald aspect van hun wezen te duiden, maar slechts af en toe zien we een glimp van dat eigene. De autobiografie is veel meer een verantwoording van een publieke carrière dan een werk waarin de auteur werkelijk reflecteert op zijn leven. Dat de autobiografie als genre varianten kent die direct te maken hebben met de cultuur van het land waarin zij ontstond, kan men bijvoorbeeld, behalve aan de hand van de Franse autobiografie, ook concreet gemaakt vaststellen in een stuk van Nelson H. Vieira over autobiografisch schrijven in Brazilië (5/4, 1992), of in een bijdrage van Ronald P. Loftus over de ontwikkeling van de Japanse autobiografie, met name in het eerste kwart van de twintigste eeuw (6/3, 1983) ongetwijfeld met een sterke invloed van de westerse cultuur. Marvin Marcus laat in een andere bijdrage (15/4, 1992) zien hoe de confrontatie van Japan met de westerse cultuur gedurende de Meiji-periode (1868-1912) een reeks literaire stijlen en technieken heeft opgeleverd, die met name via de westerse autobiografie een blijvende belangstelling voor individualiteit en representatie van het 'self' meebracht. Tegelijkertijd accentueert Marcus de grote principiële verschillen die er tussen de Japanse en de westerse autobiografie bestaan hebben en blijven zullen. Ik kan daarover nu niet uitweiden,

maar het spreekt haast vanzelf dat in dergelijke studies van de autobiografie de cultuurgeschiedenis een belangrijke rol speelt.

Dat er bovendien in de autobiografie van zulk een andere cultuur kenmerkende verschillen te constateren zijn vanuit feministisch perspectief is te lezen in een stuk van Yael S. Feldman over verschil en overeenkomst tussen mannelijke en vrouwelijke fictionele autobiografieën in de Israëlische literatuur (11/3, 1988). Terwijl preoccupatie met de collectieve identiteit sinds 1967 door beide geslachten wordt gedeeld, verhindert de situatie waarin het hele Israëlische volk verkeert met name vrouwen om hun eigen verbeelde ik te presenteren. Zolang er geen werkelijk stabiele vrede ontstaat, blijven autobiografieën onmogelijk in de zin waarin ze door Lejeune is geformuleerd als 'een retrospectief verslag dat een werkelijk bestaande persoon doet van zijn eigen existentie'.

The Woman Warrior

In een vorig stuk over *Biography* legde ik het accent op het feministische perspectief vanwaaruit met name de biografie wordt geschreven en beoordeeld (*Biografie Bulletin* 95/3); ik heb in dat kader nagenoeg niets opgemerkt over de plaats van de autobiografie. Vanaf het ontstaan van het tijdschrift in 1978 is door veel auteurs de sociaal-emancipatorische invalshoek gekozen. Niet alleen het feministisch perspectief maar ook dat van de multiculturele samenleving speelt daarbij een overheersende rol. En zoals in de studie van de biografie binnen *Biography* de levens van de zusjes Brontë steeds in de belangstelling blijven, is als het gaat om de autobiografie de positie van *The Woman Warrior* van Maxine Hong Kingston onbetwist. Over geen autobiografie is in het tijdschrift van de University of Hawaii zoveel geschreven als over dit boek. Het werk verscheen in 1976. Volledige titel: *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*.

Zo wordt de auteur in 6/1 (winter 1983) samen met haar man geïnterviewd door P.H. Thompson en gaat Margaret Miller na hoe moeilijk het voor Kingston blijkt om vanuit haar culturele achtergrond haar identiteit vast te stellen en hoe knap zij zichzelf overwint. Drie jaar later (in 9/2, 1986) legt Victoria Myers op basis van de 'speech act theory of discourse' van Mary Louise Pratt uit hoe Kingston in haar autobiografie romantechniek aanwendt. Bobby Fong in 12/2 (1989) meent dat de wijze waarop Kingston in haar autobiografie de meervoudige protagonist hanteert, een cirkelvormige structuur realiseert en mythe en verhaal gebruikt, een uitbreiding betekent van de mogelijkheden om een verleden op te roepen.

Deze autobiograaf construeerde haar verleden op een excellente wijze en het is dan ook vooral de bijzondere vorm van *The Woman Warrior* die naast de specifieke positie van de vrouw in de Chinese samenleving de exegeten blijft bezig houden. Want in 13/2 (1990) vergelijkt King-Kok Cheung de autobiografieën van Kingston en Ruthanne McCunn (*Thousands Pieces of Gold*) en toont aan dat de heldinnen van beide werken hun heil zoeken in legendarische en metaforische projecties en tegelijkertijd identiteiten ontwikkelen die beantwoorden aan hun oorspronkelijke fantasieën. Een andere onderzoekster, Sue Anne Johnston, stelt in 16/2 (1993) vast dat de schrijfster haar status als marginale persoon in haar persoonlijk en artistiek voordeel doet verkeren. Paradoxaal genoeg bekritiseert Maxine Hong Kingston enerzijds de vrouwenhaat in de Chinese traditie, maar toont zij tegelijk haar wijze

van dichterlijk zien, samengevat door het verhaal, bevestigend het vrouwelijke op een wijze die de westerse cultuur met haar rationele, pragmatische fundering mist. En tenslotte, voor wat *Biography* betreft, hanteert Bonnie Melchior in 17/3 (1994) een deconstructie-methode om te laten zien hoe de schrijfster, op grond van haar vrouw-en-vreemdelinge-zijn beroofd van haar rechten, haar identiteit ontdekt 'by fictionalizing herself'. Schrijvend schept zij zich een identiteit, en dat is sociaal-emanci-

patorisch gezien, een belang dat in veel autobiografieën van mensen, uit minderheden afkomstig, aan de orde is.

Pre-tekst en ghostwriting

Aan de zeven bijdragen rond *The Woman Warrior* is af te lezen, hoeveel waarde in *Biography* wordt gehecht aan theorievorming. Dat daarbij heersende literatuurwetenschappelijke benaderingen de invalshoeken zijn vanwaaruit de onderzoekers naar autobiografieën kijken is ook duidelijk. Het aantal bijdragen waarin het accent meer op de theorie dan op de geschiedenis en de emancipatorische strekking ligt is te groot om hier te behandelen. Ik wil een paar stukken noemen die tekenend zijn voor de bandbreedte waarop onderzoek in *Biography* zich beweegt.

Autobiografisch onderzoek is bij uitstek in handen van de al eerder genoemde Philippe Lejeune. In 14/1 (winter 1991) doet hij uit de doeken hoe interessant onderzoek is naar de relatie tussen de autobiografie en de teksten die daaraan vooraf zijn gegaan en die hij 'pre-teksten' noemt. Dat kan van alles zijn: dagboeken, brieven, kladjes, essays, enzovoorts, die later in een of andere vorm in de autobiografie terecht zijn gekomen. Het blijkt zeer arbeidsintensief werk te zijn, verricht in groepsverband, waarbij men - het gaat om een Franse onderzoeksgroep - werkt aan enkele niet-Franse auteurs (Heine en Joyce) en op het ogenblik dat Lejeune zijn artikel voor *Biography* schreef Flaubert, Zola, Proust, Valéry en Sartre.

Bekendheid met de pre-tekst van een roman of gedicht is van belang voor de specialisten die studie maken van het scheppingsproces, aldus Lejeune, maar zulke kennis beïnvloedt niet de wijze waarop de lezer de tekst recipieert; ze kan hem zelfs hinderen bij het lezen. Het tegendeel geldt in het geval van autobiografische teksten. Vertrouwdheid met de pre-tekst stoort de lezer niet, maar is hoogst relevant omdat deze op twee niveaus in verband staat met de autobiografische tekst. Het gaat immers ten eerste om het verhaal van iemands leven en het schrijven van de autobiografie maakt daarvan deel uit, ook hoe hij daartoe gekomen is, welke de problemen waren enz. En ten tweede wil de autobiograaf de waarheid (= zíjn waarheid) vertellen over dat verleden: het autobiografische pact vergt de mogelijkheid van een zekere verificatie. Je kunt dan bijvoorbeeld zien aan de hand van de preteksten of de auteur in de loop van de tijd zijn mening heeft herzien. Lejeune beschrijft in zijn stuk wat het onderzoek naar preteksten van bepaalde autobiografieën van George Perec, Michel Leiris en Christa Wolf heeft opgeleverd en de problemen waarop men tijdens dat onderzoek is gestuit.

Die problemen - ze betreffen vooral de beschikbaarheid en het gebruik van pre-teksten - noemt hij immens. Tot in de negentiende eeuw hebben klassieke auteurs hun kladjes en andere pre-teksten eenvoudig vernietigd en wie ze in onze tijd wél heeft bewaard, zoals Nathalie Sarraute, wil ze liever niet afgeven voor onderzoek, omdat ze nu eenmaal de tekst bevatten die de auteur onbruikbaar achtte. Vervolgens is ook de chronologische ordening van allerlei ongepubliceerde pre-teksten en tijdvretende zorg. Lejeune laat dat zien aan de hand van zijn studie van Sartres *Les Mots*.

En waarom hij nu zo dol is op dit onderzoek, geeft hij overtuigend aan in een mooie geschiedenis over de samenhang tussen de autobiografie *W ou le souvenir d'enfance* (1975) van Perec - die in feite bestaat uit twee teksten: een verhaal 'W' en zijn jeugdherinneringen - en de pre-teksten, waaronder zich naast de ontwerpen voor deze twee teksten een derde bevond die de lezer vertelde hoe deze teksten samenhangen. In de autobiografie is deze tekst weer verdwenen, maar de onderzoeker doet er zijn voordeel mee. Lejeune is enthousiast over dit soort onderzoek. Hij noemt het detectivewerk, archeologie, psychologische roman en alchemie tegelijk.

Er is een enorme toename van theoretische reflectie op de autobiografie waar te nemen. Dat wordt ook nadrukkelijk zo gesteld in een artikel van Paul Jay (10/1, 1986). Het zijn vooral vragen naar de relatie tussen autobiografie en werkelijkheid en de aard van het literaire subject die die studie verklaren. Dat hierbij diverse invalshoeken gekozen worden - in de loop van de jaargangen zagen we: marxistische, feministische, deconstructivistische en genrespecifieke kaders waarbinnen een studie werd geschreven -, komt overeen met de ontwikkelingen in het algemeen. Interessant op theoretisch gebied zijn zeker ook de vele recensies van theoretische werken die laten zien wie het in de studie van de autobiografie voor het zeggen hebben.

Tot de autobiografie mag bijvoorbeeld volgens Beverley Seaton (5/3, 1982) ook het genre gerekend worden waarin het leven van de autobiograaf helemaal wordt bepaald door een specifiek onderwerp, een ‘topic’. Seaton spreekt van ‘topical autobiographies’ en het bekendste voorbeeld van dit type, eindeloos nagevolgd door anderen, is de autobiografie van plattelands veearts James Herriot. Die worden gelezen door een groot middle class publiek. Een bijzondere categorie op dit terrein die Seaton bestudeerde is de ‘huis en tuin autobiografie’, waarin doorgaans een oud landhuis de hoofdrol speelt, een type dat al bestaat vanaf 1845. De verteller heeft nogal eens een bijzondere relatie met honden en katten en hun dood vormt vaak het natuurlijk einde van de autobiografie. De laatste kwart eeuw is het ‘topic’ bij uitstek een verschrikkelijke ziekte. Kanker heeft de voorkeur, maar ook hartkwalen doen het goed. *The Odyssey of a Heart-Attack Victim's Jogging Back to Health* is een titel van zo'n autobiografie. Literair stellen dergelijke zelfbeschrijvingen weinig voor: personages blijven vaag en onbepaald, en de zogenaamd humoristische figuur van een lastige opa is tot cliché verworden. Tenslotte, om de terugkeer naar de biografie gemakkelijker te maken, iets over de rol van de ghostwriter. Iemand die de autobiografie van een beroemdheid schrijft legt geen eer in. Op enig benul bij zijn opdrachtgever voor de complexiteit van zijn taak hoeft hij niet te rekenen. Dat is althans de mening van Margot Strickland (18/1, 1995). Terwijl de ghostwriter zich met huid en haar moet verplaatsen in zijn ‘autobiograaf’, loopt hij het risico dat alle inspanningen vergeefs zijn en zijn boek uiteindelijk met een veto wordt getroffen. Zo erg was het niet, toen Strickland zelf - haar verhaal is niet zonder rancune neergeschreven! - aan de slag ging met de autobiografie van beroemdheid Moura Lympany. Vele maanden werk, een boek dat met veel poeha in de media werd neergezet, dat ook uitstekend liep, zonder dat ook maar ergens de naam van de ghostwriter werd genoemd. De uitgeverij had daar van harte aan meegewerkt door in de fondslijst uitsluitend de naam van de beroemdheid op te voeren. Strickland besluit haar stuk bitter met de volgende zin: ‘The year following publication Moura Lympany C.B.E. was appointed a Dame of the British Empire’. Dan toch maar liever je eigen schrijver zijn. Als biograaf of, als je oud en wijs genoeg bent en daar behoefte toe gevoelt: als zelfbeschrijver!

Biography is thans bezig aan zijn negentiende jaargang.

Titels

P. Spigt, *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*. (Amsterdam 1985)

Olav Severijnen, *Individuum est ineffabile. De Modernistische autobiografie tussen Goethe en Leiris*. Diss. K.U. Nijmegen, (Rodopi Amsterdam 1989)

Zelfportret van een schoolmeester
Het eeuwige leven van W.G. van de Hulst
Jacques Dane

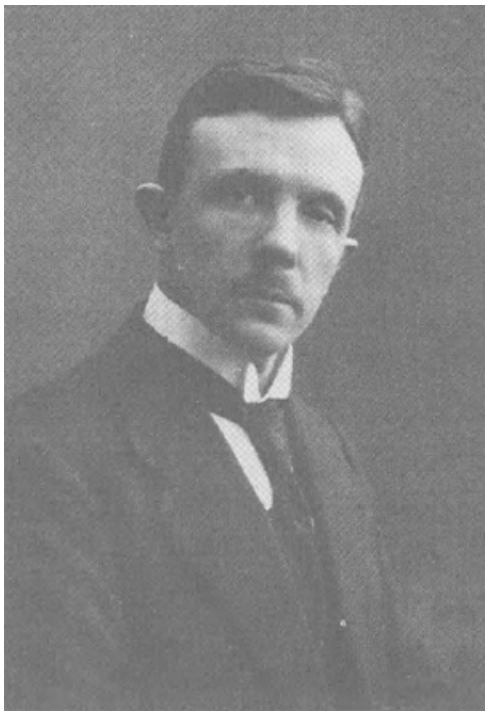
‘De boze wereld van W.G. van de Hulst’ - Onder deze veelzeggende titel schreef de uit orthodox-gereformeerde kring afkomstige schrijver Maarten 't Hart in 1993 een artikel over de meest gelezen protestants-christelijke kinderboekenschrijver van de twintigste eeuw. In dit artikel verwijt hij Van de Hulst ‘een verwarde schrijftrant’, die hij badinerend ‘de Van de Hulst-dreun’ noemt. Verder zou het in de boeken ontbreken aan humor en 't Hart heeft ook de indruk ‘[...] dat Van de Hulst zijn personen in gebed laat verzinken op de momenten dat hij zelf even niet weet hoe hij het verhaal moet vervolgen’; het gebed als gemakkelijke overgang naar een volgende episode.[1.] Kortom, het ontbrak Van de Hulst aan vakmanschap.

Op het niveau van de persoonlijke leeservaringen tijdens zijn kindertijd maakt 't Hart ook tal van verwijten aan het adres van de schoolmeester. Het boekje *Voetstapjes in de sneeuw* (1953), waarin twee jongetjes verdwalen, zou hem een levenslange, panische angst voor verdwalen hebben bijgebracht. De boeken *Ouwe Bram* (1909), *Jaap Holm en z'n vrinden* (1910) en *Peerke en z'n kameraden* (1919), drie evergreens die talloze malen herdrukt werden, hebben hem als kind ontwricht. Brand, diefstal, verraad, geweldpleging, verdrinking, stormwind, invaliditeit, armoede, verdriet - Van de Hulst schrok niet terug ‘voor de meest gruwelijke dramatiek’. Naar het oordeel van 't Hart zijn de boeken van W.G. van de Hulst ongeschikte kinderlectuur.

Beeld en zelfbeeld

Over Willem Gerrit van de Hulst (1897-1963), die volgens 't Hart geen groot stilist was en geen verstand had van de tere kinderziel, schreef Daan van der Kaaden een biografie met de mooie allitererende titel *Zoeken naar de ziel*.[2.]

Een van de bronnen die Van der Kaaden voor zijn biografie gebruikte, was het boek *Herinneringen van een schoolmeester*, de autobiografie van Van de Hulst. Deze uit 1943 stammende autobiografie was tot voor kort moeilijk bereikbaar; slechts een enkele (universiteits) bibliotheek had een exemplaar in haar collectie. Een fotografische heruitgave door de Kampense uitgeverij De Groot Goudriaan heeft deze autobiografie weer voor een groot publiek bereikbaar gemaakt. De biografie van Van der Kaaden en de autobiografie van Van de Hulst worden in dit artikel besproken. Welke bijdrage levert Van



Van de Hulst, ongeveer dertig jaar oud

der Kaaden aan het bestaande beeld van Van de Hulst? Wat voor beeld schetste W.G. van de Hulst van zichzelf? Was de protestantse kinderboekenschrijver werkelijk een boeman - met andere woorden: een moralist - en een slecht schrijver, zoals 't Hart ons wil doen laten geloven? En zijn er na de biografie en de autobiografie nog desiderata met betrekking tot het leven van W.G. van de Hulst?

Beeld en zelfbeeld

Wat is er bekend over het leven van Van de Hulst? Hij werd geboren op 28 oktober 1879 te Utrecht. Het gezin waarin hij opgroeide had door het overlijden van de vader, een steenhouwersbaas, voortdurend met financiële zorgen te kampen. In 1898 behaalde hij de onderwijzersacte. Van 1913 tot 1940 was hij hoofd van de Nederlandse Hervormde school aan de Croeselaan in Utrecht. Zijn schrijverscarrière was van meet af aan een succes. Voor zijn eerste verhaal, gepubliceerd in het *Maandblad voor Letterkunde* (1898), ontving hij een prijs uit handen van de commissie voor letterkunde van het Christelijk Jongelings Verbond. Vanaf 1909, het jaar waarin hij maar liefst drie kinderboeken publiceerde - *Willem Wycherts, Ouwe Bram* en *Van een groot meisje en een grooten klok* - was hij zeer produktief: jaarlijks verschenen er meerdere, vaak goed verkopende boeken van zijn hand. Naast zijn taak als onderwijzer en zijn schrijversschap bekleedde Van de Hulst enkele bestuurlijke functies binnen de protestants-christelijke zuil. Hij was onder andere bestuurslid van de Nederlandsche Zondagsschool Vereeniging en de Jeugdcommissie van het Nederlandsch Bijbel Genootschap. Op 31 augustus 1963 overleed hij in Utrecht, de stad waar hij zijn hele leven had gewoond.

Bovengenoemde biografische gegevens vormen de kapstok waaraan het leven van Van de Hulst kan worden opgehangen. De (onder)titel van het boek van Van der Kaaden - *Zoeken naar de ziel. Leven en werk van W.G. van de Hulst* - belooft een antwoord te geven op vragen die in vrijwel elke moderne biografie worden gesteld: Wie was W.G. van de Hulst? Wat is de verbinding tussen zijn leven en zijn werk? Welke rol speelde hij als kinderboekenschrijver binnen de protestants-christelijke zuil? Van der Kaadens boek geeft helaas geen duidelijk antwoord op deze vragen. Het boek voegt, om het maar eens onaardig te zeggen, nauwelijks iets nieuws toe aan het reeds bestaande beeld van W.G. van de Hulst. Van der Kaaden geeft in zijn inleiding aan dat hij niet de pretentie had een *biografie* te schrijven: ‘Het fenomeen Van de Hulst is nog maar summier beschreven in dit boek. Iemand van zijn postuur verdient eigenlijk een uitvoerige biografie. Wellicht komt dat er nog eens van. Tot die tijd kunnen deze pagina's misschien een bijdrage vormen tot een completer beeld bij de honderdduizenden die met Van de Hulst zijn opgegroeid.’[3.] Naar mijn idee is dit een iets te gemakzuchtige verantwoording om te ontkomen aan de eisen die zowel aan een biografie als aan een biografische schets worden gesteld. De titel belooft veel, de suggestie wordt gewekt dat het hier om een grondige levensbeschrijving van een van de belangrijkste kinderboekenschrijvers uit de protestants-christelijke zuil gaat, maar de inhoud stelt teleur.

Dit betekent zeker niet dat *Zoeken naar de ziel* een slecht boek is. Van der Kaaden heeft de belangrijkste biografische en bibliografische gegevens over de schrijvende

schoolmeester in één boek zijn samengebracht. Verder heeft hij een groot aantal onbekende feiten over het leven van Van de Hulst opgespoord. De bibliografie verdient alle lof! Eindelijk is er een zo volledig mogelijke, chronologische lijst met gepubliceerde teksten van W.G. van de Hulst. De bibliografie vertoont (waarschijnlijk) enkele lacunes voor wat betreft de bijdragen aan schooluitgaven. Van der Kaaden noteert dat veel schoolboekjes '[...] vermoedelijk letterlijk

“opgebruikt” en nergens meer te vinden [zijn]’. Via deze bibliografie is de schrijverscarrière van Van de Hulst op de voet te volgen: van zijn eerste pennevrucht uit 1898 - ‘De Ziekenkamer’ - tot aan een recente, postuum uitgegeven bloemlezing uit 1993 (*Veertien beroemde verhalen*). Een andere aantrekkelijke kant van *Zoeken naar de ziel* wordt gevormd door de talrijke foto's; het boek heeft veel weg van wat W.F. Hermans een *fotobiografie* heeft genoemd. De kiekjes tonen Van de Hulst als eersteklassertje op de Nederlandsch Hervormde Tusschenschool, als dienstplichtig militair, als jonge onderwijzer, als lid van de Christelijke Auteurskring en aan het eind van zijn leven als een aardige grootvader die zijn kleindochter voorleest uit eigen werk.

De biografische schets van Van der Kaaden voorziet voornamelijk in een nostalgische behoefte. De in het boek afgedrukte illustraties uit bekende zondagsschoolboekjes als *Willem Wycherts* (1909), *Peerke en z'n kameraden* (1919), *Gerdientje* (1927) en *Rozemarijntje* (1933) van onder andereTjeerd Bottema en zoon W.G. van de Hulst jr. zullen bij velen herinneringen oproepen aan de kindertijd. De boekjes van Van de Hulst werden immers door generaties kinderen verslonden. Veel van zijn werk werd talloze malen herdrukt; *Ouwe Bram* bij voorbeeld, een kinderboekje uit 1909, beleefde in 1993 de 26e druk.

Herinneringen

Een van de bronnen die Van der Kaaden heeft gebruikt, is de autobiografie *Herinneringen van een schoolmeester*. De herinneringen van Van de Hulst vormen mooie en nuttige bouwstenen voor een biograaf, die overigens wel op zijn hoede moet zijn. Een autobiografie dient in de eerste plaats gecontroleerd te worden, omdat de werkelijkheid door de schrijver zorgvuldig is gefilterd. Een andere voetangel voor de biograaf is enerzijds het selectieve geheugen van de autobiograaf, anderzijds is datzelfde geheugen

Titelpagina van de eerste druk van *Herinneringen van een schoolmeester*

niet in staat het gehele leven feitelijk juist te reconstrueren.[4.]

Wat meteen opvalt bij de autobiografie is de hij-vorm waarin Van de Hulst over zichzelf schrijft; hij schrijft over ‘een kleine jongen’ en ‘een oud geworden man’. Aan de hand van thema's wandelt hij met de lezer door zijn leven. Hij vertelt over de bedstee van zijn grootmoeder, de eerste schooldag, de dood van zijn vader, de normaalschool, zijn baan als (hoofd)onderwijzer en natuurlijk over zijn carrière als kinderboekenschrijver. Deze herinneringen zijn het probleem niet. Spelletjes uit de kindertijd, eerste liefde, militaire dienst - de biograaf is gediend met elke herinnering. Wat wel problematisch is, is de vraag hoe Van de Hulst zichzelf waardeerde. Hieronder geef ik een voorbeeld van dit probleem.

Aan het begin van zijn boek plaatst Van de Hulst, die in 1942 met pensioen ging, het leven dat hij tot dan toe had geleefd tussen

twee ijkpunten: een diep in het bewustzijn gekerfde herinnering aan zijn peutertijd en de dag dat hij afscheid nam van zijn werkzame leven als onderwijzer. Als driejarig jongetje werd hij door zijn vader meegenomen naar een lagere school. Vader Van de Hulst had daar zaken te bespreken met het schoolhoofd en zijn zoontje liep wat rond door het verlaten gebouw. Plotseling stond de kleine jongen '[...] voor de zwijgende banken van een lege klas'. De driejarige Van de Hulst werd op dat moment door angst overweldigd: 'Die banken!.... Keken ze hem aan? Wilden ze hem grijpen, vasthouden?' Hij dook weg achter zijn vader die daarop de geruststellende woorden '"Ja, joggie, we gaan!"' uitsprak. Buiten gekomen vertelde de vader dat hij de meester om een plaatsje voor z'n zoon had gevraagd. Het zoontje schreeuwde toen uit: '"Nee,.... en ik wil niet naar school; ik wil nóóit naar school."' In 1942, zes decennia na deze angstige gebeurtenis, stond een 'oud geworden man voor de zwijgende banken van een lege klas'. Met een weemoedige glimlach om de mond maakte hij de balans op van zijn leven: 'Verpletterend saldo. Tienduizend talenten. En nimmer meer te vereffenen.'[5.]

Tussen deze twee herinneringen lag volgens Van de Hulst zijn leven. De verwijzing op de eerste pagina van de autobiografie naar de talenten (gave of bezit door God geschonken, JD) uit het bijbelboek Mattheüs (25, 14 e.v.) levert meteen al een probleem op. Wat bedoelt hij hier? Zijn de talenten de leerlingen die hij in de loop van zijn leven als onderwijzer in de klas heeft gehad? Twijfelt hij aan zijn capaciteiten als onderwijzer? Of geeft hij aan dat hij in zijn autobiografie ook rekenschap wil afleggen van zijn leven? Als voor de optie van het rekenschap afleggen wordt gekozen, is er meteen weer een ander probleem: Met welke van de drie dienaren uit het verhaal van de evangelist Mattheüs identificeert Van de Hulst zich? Met de dienaar die van zijn heer vijf talenten kreeg en er vijf bijverdiende, zodat hij tien talenten kon teruggeven? Dacht Van de Hulst aan de man die van twee talenten vier wist te maken? Of voelde hij zich verwant met de knecht die dat ene ontvangen talent, uit angst het te verliezen, in de grond begroef, om het uiteindelijk weer terug te geven aan zijn heer? Het lijkt erop dat W.G. van de Hulst - naast gewaardeerd schoolhoofd de bekendste, meest gevierde en best verkochte kinderboekenschrijver in het protestants-christelijke Nederland van de twintigste eeuw - de lezers van zijn autobiografie ervan wil overtuigen dat hij tijdens zijn werkzame leven een slechte, luie knecht was geweest die verzuimd had met z'n talenten te woekeren. Was dit valse bescheidenheid van de man die zijn leven in dienst had gesteld van het kind? Of dacht Van de Hulst aan het bijbelboek Prediker, waarin alles ijdelheid is? Dit zijn serieuze problemen voor een biograaf.

Elke historische periode heeft zijn eigen opvattingen over wat een goed kinderboek is.[6.] Toen (historisch-)pedagogen in jaren zeventig hún opvattingen over wat goede kinderboeken zijn op het oeuvre van W.G. van de Hulst projecteerden, was het leed niet te overzien. Deze traditionele, christelijke moraalridder - zo luidde de aanklacht - zou de tere zieltjes van opeenvolgende generaties kinderen met de meest vreselijke angsten onherstelbaar hebben verwond.[7.] De beschuldiging dat Van de Hulst een adept van het schrijversgilde der zouteloze zondags-schoolboekjes zou zijn geweest, moet naar het rijk der fabelen worden verwezen. Van de Hulst werd in het vooroorlogse protestants-christelijke Nederland juist als een vernieuwer van het negentiende eeuwse zondagsschoolboek gezien. Hij blies de boekjes die van oudsher

bol stonden van de clichématige bekeringsgeschiedenissen en heerlijke sterfbedden nieuw leven in. Hij schreef juist kindgericht - zoals veel van zijn collega's van het neutrale kinderboek - en lardeerde zijn verhalen met schoonheid en spanning. Maar, tegelijkertijd verzuimde

W.G. van de Hulst, getekend door Tjeerd Bottema

hij niet de broodnodige evangeliserende boodschap op een subtiele wijze in zijn verhalen te verwerken.[8.]

Beeldvervuiler Maarten 't Hart

Volgens Maarten 't Hart werden de kinderboeken van Van de Hulst in vooroorlogse rechts-orthodoxe kringen niet gewaardeerd.[9.] Het is niet duidelijk waarop deze historisch onjuiste bewering gebaseerd is. Recensies uit de periode 1909-1933 tonen namelijk aan dat Van de Hulst juist wèl lof ontving uit streng-orthodoxe hoek. De (oud-)gereformeerde recensenten hadden zo nu en dan bezwaren tegen sommige kinderboeken van Van de Hulst wanneer deze als *kerstboekjes* op de zondagsschool werden uitgedeeld. Het belangrijkste kenmerk van deze boekjes was dat er een duidelijke evangelische boodschap in verwerkt moest zijn. Daar ontbrak het soms wel eens aan. De recensenten waren, ondanks hun reserves, van mening dat Van de Hulst verantwoorde ontspanningslectuur bood, die juist - in tegenstelling tot neutrale kinderlectuur over kwajongens als Pietje Bell en Dik Trom - niet schadelijk was voor het kind.[10.]

Een enkele blik in *De Zondagsschool. Tijdschrift ter bespreking van de belangen der Gereformeerde Zondagsscholen*, toont reeds aan dat het werk van Van de Hulst wel degelijk positief werd gewaardeerd. In 1919 bijvoorbeeld schreef *De Zondagsschool* over de derde druk van *Ouwe Bram* dat taal en stijl ‘uitnemend verzorgd zijn’ en dat de verhaaltrant zeer boeiend is: ‘'t Is alles uit het leven en naar het leven geschetst.’ De conclusie luidde dan ook: ‘Wij bevelen het van harte aan. Onder den zegen Gods kan het veel nut stichten.’[11.] Een goed voorbeeld van de wel zéér milde kritiek der gereformeerde recensenten is een bespreking uit 1921 van de tweede druk van *Het gat in de heg* (1917). In dit boekje vertelt Van de Hulst het verhaal van vijf kinderen die door een gat in de heg de kortste weg naar school hebben gevonden. Bij die heg staat het huisje van de weduwe Booy en haar dochtertje Trieneke, ‘een ongelukkig kreupel kind’. Als Trieneke ook naar school gaat, belooft het vijftal aan weduwe Booy dat ze goed voor haar dochtertje zullen zorgen. Maar op een dag wordt Trieneke vergeten en tot overmaat van ramp komt zij, de gehandicapte, terecht onder paardehoeven: ‘(Z)ij wordt wel weer beter, maar blijft toch zwak en moet altijd op krukken lopen.’ Weduwe Booy is tegen alle verwachting in niet ‘toornig’ en haar droeve blik ‘snijdt den kameraden door de jeugdige ziel’. Wanneer blijkt dat zij vergiffenis krijgen voor hun daad, wordt het hen duidelijk ‘[...] dat 't Gods genade is, die vrouw Booy bij haar leed zoo stil, zoo vriendelijk en zoo lijdzaam maakt’. Er staan twee lessen in dit verhaal, aldus *De Zondagsschool*. De eerste is dat ‘beloven meer is dan een goed voornemen’. Kinderen wordt hier op het hart gedrukt dat door iets te doen pas de echtheid van een belofte wordt getoond. De tweede les luidt ‘dat God door lijden loutert en heiligt tot levenskracht en blijmoedigheid’. Een kritische kanttekening op *Het gat in de heg* was dat het werk van de Heiland niet wordt beschreven, echter ‘de *kracht* ervan wordt heel het verhaal door duidelijk openbaar’. Ondanks het gegeven dat ‘dit boekje niet kenmerkend Gereformeerd’ was, werd het door *De Zondagsschool* ‘om al zijn goede eigenschappen’ aanbevolen.[12.]

Waarom gaat Maarten 't Hart, die met zijn artikelen een breed en algemeen publiek bereikt, niet wat zorgvuldiger om met de beeldvorming rondom W.G. van de Hulst? Waarom presenteert hij zijn leeservaringen niet met wat meer distantie? Waaromt schildert hij met terugwerkende kracht de boekjes af als ongeschikte kinderlectuur? En met de weergave van de waardering door tijden zuilgenoten neemt 't Hart het ook niet zo nauw. Hoe komt hij erbij dat orthodoxgereformeerden het oeuvre van Van de Hulst over de gehele linie afwezen? Wellicht verklaart de ontboezeming aan het slot van

zijn artikel over de boze wereld van Van de Hulst veel van zíjn Van de Hulst-beeld: ‘Van de Hulst is als een ongelukkige liefde: hoeveel verdriet je er ook van gehad hebt, je zou die ervaring toch voor geen goud willen missen.’[13.]

Desiderata

Biografieën over kinderboekenschrijvers zijn in Nederland nauwelijks voorhanden. In Nederland schreef Joke Linders een biografie over de meisjesboekenschrijfster An Rutgers van der Loeff en hier houdt het op. Engeland bij voorbeeld eerde A.A. Milne, de geestelijke vader van Winnie the Pooh, met een vuistdikke biografie. Beatrix Potter, de geestelijke moeder van Peter Rabbit, kreeg niet alleen een biografie, maar ook haar dagboek en brieven werden uitgegeven.[14.] Natuurlijk, Potter en Milne zijn zwaargewichten, maar Van de Hulst is dat ook. Niet voor niets schreef Wim Hazeu in zijn biografie over de dichter Gerrit Achterberg: ‘W.G. van de Hulst (1879-1963) heeft met zijn kinderbijbel en kinderboeken generaties kinderen en onderwijzers in calvinistisch Nederland aan zich verplicht, maar wordt in geen enkele encyclopedie - van Winkler Prins tot Oosthoek - vermeld. Van hem zijn in Nederland meer dan elf miljoen boeken verkocht.’[15.]

Voor W.G. van de Hulst liggen de bouwstenen voor een stevige biografie klaar. Van der Kaaden heeft met *Zoeken naar de ziel* waardevol voorwerk verricht. Er is kortgeleden een aanzet gegeven voor een receptie-on-derzoek naar het werk van de schrijvende schoolmeester.[16.] En Van de Hulst zelf schreef een autobiografie, waarin voor de toekomstige biograaf een schat aan gegevens opgeslagen ligt. Wat zijn nu de wensen?

De geschreven bronnen liggen geduldig te wachten op een onderzoeker (hopelijk is dit Van der Kaaden, die zeer goed thuis is in het onderwerp). Het onderzoek naar de geschreven bronnen heeft geen haast. De levende bronnen daarentegen hebben niet het eeuwige leven. Er zijn nog kinderen uit het gezin van W.G. van de Hulst in leven. Deze kinderen hebben herinneringen aan hun vader, kennen de details over hun dagelijkse gezinsleven, zijn op de hoogte van gewoonten en eigenaardigheden van hun vader. Naast vraaggesprekken met bloedverwanten is het zaak om oud-leerlingen op te sporen. Hoe was hij als schoolmeester? Hoe ging hij om met z'n leerlingen? Was hij in de klas ook een begenadigd verteller? Door middel van oral history is het mogelijk om gegevens boven water te halen die nooit op papier zijn gezet.

Van de Hulst was een harde werker. Volgens zijn autobiografie was hij in de eerste plaats hoofdonderwijzer, pas na schooltijd en tijdens vakanties was hij schrijver van kinderboeken. Bestaan er nog bronnen die iets vertellen over zijn werk als schoolhoofd? Ik denk hier onder andere aan notulen van onderwijzersvergaderingen, rapporten van de schoolinspectie en briefwisselingen. Het schrijversleven heeft ongetwijfeld ook veel sporen nagelaten. Daan van der Kaaden meldt in *Zoeken naar de ziel* dat in de archieven van de uitgeverijen Callenbach te Nijkerk, waar het leeuwedeel van de zondagsschoolboekjes werd uitgegeven, Kok te Kampen en schoolboekenuitgever Wolters-Noordhoff te Groningen correspondentie aanwezig is. Naast zijn drukke leven als huisvader, onderwijzer en kinderboekenschrijver was

Van de Hulst ook bestuurslid van de Nederlandsche Zondagsschool Vereeniging en de Jeugdcommissie van het Nederlandsch Bijbel Genootschap. Wat was zijn positie binnen deze echelons van de protestants-christelijke zuil?

Van de Hulst heeft gewoekerd met zijn talenten. Een biografie waarin zijn talenten als gezinshoofd, onderwijzer, kinderboekenschrijver, protestants-christelijk bestuurslid en schrijver van een veelgebruikte kinderbijbel worden belicht is niet te veel gevraagd. Van de Hulst's (mogelijke) identificatie met de luie, slechte knecht is onte-

Illustratie uit *Peerke en z'n kameraden* door J.H. Isings

recht. Laat dit voor de toekomstige biograaf een waarschuwing zijn: het zelfbeeld van W.G. van de Hulst, hoe prachtig hij dat ook beschreven heeft, levert problemen op. Bij de uitnodiging van de firma Kok om zijn levensmemoires te schrijven reageerde Van de Hulst verbaasd. Alles is immers ijdelheid. Alleen, het antwoord, in de derde persoon enkelvoud, op de vraag of hij zichzelf belangrijk vond, is van een tweeslachtigheid die zijn weerga niet kent: 'Belangrijk?... Och, *belangrijk* waren de kleine dingen van zijn leven eigenlijk voor hem zelf alléén; voor zijn naaste omgeving misschien énigszins; voor het grote publiek geenszins. Maar - in wezen, tegen de achtergrond van de eeuwigheid, die het gewone, het alledaagse transparant maakt, wordt *elk* leven ook het vlakste, ook dat van de verachtste paria van waarde. Het eeuwig-menselijke, klein, maar niet vergeten, onder de hoge, heilige koepel van de liefde Gods.'[17.]

Iemand die méér dan 100 veelgelezen kinderboeken op zijn naam heeft staan, wéét dat hij niet vergeten wordt!

Jacques Dane is historicus en als aio verbonden aan Vakgroep Algemene Pedagogiek van de Rijksuniversiteit Groningen. Hij verricht onderzoek naar populaire leescultuur en opvoeding in protestants-christelijke gezinnen (ca. 1880-1940).

Eindnoten:

1. Maarten 't Hart, 'De boze wereld van W.G. van de Hulst', in: *Jaarboek Letterkundig Museum* 2 (1993). 147-156, aldaar 149.

2. Daan van der Kaaden, *Zoeken naar de ziel. Leven en werk van W.G. van de Hulst*, Callenbach z. pl. [Nijkerk] 1994, ISBN 90-266-0395-9, 152 blz., f 39,90 & W.G. van de Hulst, *Herinneringen van een schoolmeester*, De Groot Goudriaan, Kampen 1993 [fotografische herdruk 1943] ISBN 90-6140-338-3, 239 blz., f 34,50.
3. Van der Kaaden, *Zoeken naar de ziel*, 8.
4. Angenies Brandenburg, *Annie Romein-Verschoor 1895-1978. Noten en commentaar* (Amsterdam 1988) 59-73.
5. W.G. van de Hulst, *Herinneringen van een schoolmeester*, 9, 10.
6. Anne de Vries, *Wat heten goede kinderboeken? Opvattingen over kinderliteratuur in Nederland sinds 1880* (Amsterdam 1989) 11-14; zie ook de recensie van Henk van Setten, 'Het kinderboek als opvoeder?', in: *Comenius* 2 (1982) 280-287, naar aanleiding van Lea Dasberg, *Het kinderboek als opvoeder. Twee eeuwen pedagogische normen en waarden in het historische kinderboek in Nederland* (Assen 1981).
7. E. Mielen, 'Een warm nest. Leed en verlossing bij W.G. van de Hulst. Een schrijver voor drie generaties', in: *Vrij Nederland*, 15 september 1973; H. de Sitter, 'Van de Hulsts sadisme', in: *Vrij Nederland*, 17 oktober 1973; M. Wijma, 'W.G. van de Hulst', in: *Lexicon jeugdliteratuur* (1984) oktober, 4.
8. Jacques Dane & Mineke van Essen, 'De wijde wereld van W.G. van de Hulst. Het zondagsschoolboek als exponent van vooroorlogse protestantschristelijke opvoeding'. In: *Comenius* 14 (1994) 243-261; L. van Duin, 'Eerder een kunstenaar dan pedagoog', in: *Trouw*, 18 juni 1993; Aukje Holtrop, 'En altijd kwam de verlossing. W.G. van de Hulst 1879-1963', in: *Vrij Nederland* 24 juli 1993; Nicolaas Matsier, '"Al-les was ver-drie-tig; -- zo ver-drietig." W.G. van de Hulst, de bovenmeester van de kinderziel', in: *de Volkskrant*, 31 december 1992 (Bijlage Kunst & Cultuur).
9. Maarten 't Hart, 'Kinderen zonder zonde. De ontroerende schrijfdrift van W.G. van de Hulst'. In: *NRC Handelsblad*, 7 april 1995 (Bijlage Cultureel Supplement Literair).
10. Jacques Dane & Mineke van Essen, 'De wijde wereld van W.G. van de Hulst', 253-254.
11. *De Zondagsschool. Tijdschrift ter bespreking van de belangen der Geref. Zondagsscholen*, November 1919, 7.
12. *De Zondagsschool*, November 1921, 5.
13. Maarten 't Hart, 'De boze wereld van W.G. van de Hulst', 156.
14. Glen Cavaliero, *Beatrix Potter's Journal* (Harmondsworth/New York 1986); Judy Taylor, *Beatrix Potter's Letters* (London 1989).
15. Wim Hazeu, *Gerrit Achterberg. Een biografie* (Amsterdam 1988) 76-77.
16. Jacques Dane & Mineke van Essen, 'De wijde wereld van W.G. van de Hulst', 243-261.
17. W.G. van de Hulst, *Herinneringen van een schoolmeester*, 238-239.

De autonomie van het kunstwerk
Sybren Polet

Ten geleide

In 1993 verscheen Sybren Polet's boek *De creatieve factor*, een studie over het creatieve proces bij schilders, dichters en prozaïsten. Een opvallend boek van een auteur die altijd werd ingedeeld bij het kamp der 'autonomisten'. Voor Polet is het creatieve proces inderdaad een autonoom gebeuren, maar ook hij vraagt in zijn boek aandacht voor het leven van de kunstenaar: het creatieve proces moet immers door iets of iemand in gang gezet worden. Die aandrift voor dat proces is volgens Polet vaak een neurose. In zijn studie beschrijft hij dan ook de meest uiteenlopende psychische aandoeningen van bekende en minder bekende kunstenaars. Voor de biograaf is het boek om die reden alleen al de moeite van het lezen waard.

Maar wat vindt Polet als schrijver en als onderzoeker van het creatieve brein nu eigenlijk van de biografie? Wat voegt zij toe aan het bestuderen van het kunstenaarschap en hoe is het om misschien zelf ooit gebiografeerd te worden? Deze vragen worden in zijn studie niet expliciet beantwoord. De redactie legde ze Polet alsnog voor.

Het beschreven leven

Als schrijver sta ik tegenover de biografie in een heel dubbelzinnige verhouding. Heel lang heb ik gevonden dat autobiografische gegevens er niet toe doen, alleen het literaire werk telde, op *zich*. en eigenlijk vind ik dit nog. Iedere schrijver bezit een natuurlijk wantrouwen tegenover de biografie en biograaf; liever is hem een autobiografie die hij zelf in de hand heeft, iets tussen faction en fiction in dus.

Ik las na de eerste jaren van literair ontwaken dan ook nooit (auto-) biografieën, was er niet in geïnteresseerd. Pas toen ik een speurtocht ondernam naar de bronnen en de psychodynamiek achter het schrijven en kunst in het algemeen raakte ik opnieuw geïnteresseerd, omdat autobiografie en biografie belangrijk materiaal verschaffen. Ik zeg *opnieuw*, omdat ik tijdens mijn onderduiktijd aan het einde van Wereldoorlog II en kort erna juist diep onder de indruk raakte van enkele autobiografieën, waaronder met name *De bekentenissen* van Rousseau, dat mijn levenslange interesse in psychologie en psychoanalyse heeft meebepaald.

Die interesse kwam mij bij de studie van het creatieve denken dus goed van pas en ze heeft veel bruikbaar overtuigingsmateriaal opgeleverd voor *De creatieve factor*. Zonder dat was het boek een stuk spekulatiever en magerder geweest. Wie dus baat heeft bij zulke boeken is de schrijver over schrijvers en niet minder de lezers die nu eenmaal van psychische pottenkijkerij houden.

Daarnaast valt niet te ontkennen dat vooral psychoanalytische ingestelde (auto-) biografieën veel waardevolle inlichtingen verschaffen over de achtergrond van een oeuvre, waarbij het er nauwelijks toe doet of een deel van de gegevens gelogen is of niet, zoals bij Goethe, Rilke, Faulkner en vele anderen. De moeilijkheid is dat je bij het (her-)lezen van het werk de nieuw verkregen feiten weer moet vergeten, wat niet altijd lukt, vooral niet als ze ontluisterend zijn. (Joyce, Mann, Achterberg en noem

maar op.) Reden waarom schrijvers zelfs met goede biografen maar matig gelukkig zijn, zo niet doodsangst uitstaan. (Beckett, Salinger, etc.)

Evenmin te ontkennen valt - mijn studie heeft het omstandig onthuld - dat schrijvers en andere kunstenaars in grote meerderheid kwetsbare en vaak onuitstaanbare narcisten zijn, al heeft Jung er een meer vergoelijkende verklaring voor gegeven. Goede biografen, als Bernard C. Meyer in zijn meesterlijke boek over Conrad, bieden een diep borend inzicht in de 'ziel' van de schrijver, zoals idiosyncrasieën in het algemeen vaak een treffend beeld van de mens in het algemeen opleveren. Ook is een waarschuwende analyse als tegenwicht tegen een te slaafse bewondering van een auteur niet ongewenst, bij voorbeeld wanneer sommige van diens opvattingen beter gerelativeerd kunnen worden; om twee gevallen te noemen: de niet te ontkennen godsdienstwaanzin bij Kiergegaard (zie mijn voorwoord bij de *Dagboek*-uitgave in Privé-domein) en de valse psychologika in het werk van Hamsun.

En zo kan ik nog wel een tijdje doorgaan. Overigens is een goede (auto-) biograaf zich daar wel degelijk van bewust. Niettemin blijf ik wantrouwig staan tegenover het genre, èn als schrijver, èn als literatuurlezer, temeer wanneer het biografische de verbeelding in de weg staat en een werk soms minder interessant dan interessanter maakt.

Maar dan weer: ik *blijf* de biografieën van sommige mensen lezen, vooral van filosofen, omdat ik nieuwsgierig ben hoe zij hun leven vorm hebben gegeven en met hun psychische conflicten en trauma's hebben leren omgaan. In die zin zijn ze zelfs leerzaam.

O ja, en dan nog iets: ik zou het ironisch genoeg bijna vergeten hebben: ik hen zelf een autodiagrafie in vijf delen geschreven: *Een geschreven leven* en sinds enkele jaren ben ik bij.

Aanleiding: jaren geleden de opdracht van mijn uitgever om een autobiografische schets te schrijven bij een zakboekuitgave van *De steen*. ik begon er met tegenzin aan, maar toen ik het stukje zelfanalyse af had, vond ik: dat is toch minder oninteressant dan ik dacht, ik kan er best eens 'tussen de bedrijven' door mee verdergaan. De echte 'bedrijven' waren natuurlijk het bedrijven van literatuur.

Waarom deed ik dat toen? Na een redelijk aantal objectieve of pseudo-objectieve werken had ik misschien toch behoefte aan een wat persoonlijker bedrijvigheid als 'begeleidings-verschijnsel' van die boeken en dichtbundels, een emotioneler bovenal; daarnaast de behoefte om mijn leven -vol-tegenstrijdigheden wat meer vorm te geven, mijn reactie te analyseren en de achtergrond van mijn terugkerende depressiviteit te achterhalen. Plus ook het bekende kunstenaars-narcisme, dat ik bij mij niet overdreven groot achtte? de wens om ook in een wat persoonlijker vorm voort te bestaan? Misschien dit allemaal en *nog wat*.

En zo, tussen de bedrijven en schrikkeljaren door, groeide mijn *Een geschreven leven* uit tot vijf delen, waarin *natuurlijk* ook persoonlijk getinte fragmenten en gedichten uit mijn literatuur ingebed werden, want die maakten deel uit van dit leven. In enkele dalperioden heeft het schrijven eraan mij psychisch zelfs op de been gehouden. Waarover in *Een geschreven leven* later meer.

Ik ben mij toen duidelijk bewust geworden van het gevaar van regelmatig schrijven aan autobio en dagboeken: de verslaving en het tijdrovende, vooral van het bijhouden van een dagboek. ik zelf had er de energie niet voor, maar dan nog, het tijdverlies en het narcistisch afhankelijk makende ervan; Valéry was ziek als hij een dag niet aan zijn notities gewerkt had en Pascal: Wat heeft reizen voor mij voor zin als ik er

niet over kan schrijven. (Ik heb altijd veel gereisd en *iets* van de zuigkracht om erover te moeten schrijven heb ik ook ervaren en af kunnen wenden.)

En toch zijn ook dankzij dit dwangmatige enkele van de grootste en interessantste werken uit de wereldliteratuur voortgekomen: de dagboeken van Kierkegaard, Pes-

soa, Kafka, de notities van Nietzsche, Valéry. Ik wil besluiten met een paar opmerkelijke leesreacties naar aanleiding van mijn eigen Geschreven Leven en het herlezen ervan.

Bij het schrijven eraan had ik doorgaans het afstandelijke gevoel dat ik literatuur schreef. Bij het herlezen en bewerken jaren later had ik het gevoel dat het weliswaar over 'een ander' ging, maar een aan wie ik langzaam begon te wennen. (Bovendien wist ik zeker dat ik hetzelfde materiaal, als het verloren ging, nooit meer allemaal naar boven zou kunnen brengen.)

En tenslotte weer jaren later, wist ik dat ik het was die dit geschreven had en was ik meer dan ooit met mijzelf samengevallen, zozeer was ik herlezend aan mijn geschreven leven gewend, terwijl ik er toch niets bijgefantaseerd had. Mijn pseudoniem was voorgoed mijn echte naam - dit was het al vijftig jaar lang-, mijn geboortenaam mijn burgerlijke schuilnaam. En beide leven, reizen, lezen, schrijven en herschrijven, werkend aan dezelfde dubbel-opgave: leven en schrijven. Niet 'Vivre ou raconter' (Sartre), maar 'Vivre et raconter'.

Theoretische uitgangspunten
Het concept achter de biografie van Herman Gorter
Herman de Liagre Böhl

Begin 1993 aanvaardde ik in het kader van het Biografieënprojekt van het Prins Bernhard Fonds de opdracht om te werken aan een biografie over de dichter-socialist Herman Gorter (1864-1927). De omvang diende beperkt te blijven, in elk geval tot één deel, liefst niet meer dan circa 400 bladzijden. Het boek moest goed leesbaar zijn en toegankelijk voor een breed publiek. Van de zwaarte van die opdracht was ik me bewust. Hoe moeilijk het was, kon ik om me heen zien. Ik leefde immers in het land van de halve biografieën: Vorrink, Romme, Van Eeden.

Bovendien was ik gewaarschuwd door de voorzitter van Werkgroep Biografie, Wam de Moor, in het *Biografie Bulletin* van het najaar van 1992. Wat het Prins Bernhard Fonds verwachtte, nl. een héél leven van een belangrijk iemand beschrijven in een werk van rond 400 pagina's, dat was - schreef de Moor - '[...] een schromelijke onderschatting van de inzet en het talent' die op dat moment in Nederland beschikbaar waren. Hij voegde eraan toe: 'In twee jaar? In drie jaar deeltijd? Zo werkt dat niet, vrezen wij.'[1.] Ondanks deze vermaning ben ik aan de slag gegaan. Ik besefte dat het noodzakelijk was om greep te krijgen op de overdaad aan bronnen en details waarover ik beschikte. Om die reden heb ik mij vanaf het begin gedwongen in een conceptueel keurslijf. Daarbij waagde ik mij op uiteenlopende wetenschappelijke gebieden, met name in de hoek van de psychologie en van de cultuurgeschiedenis.

Contextuele noties

De opdracht van het PBF luidde:

> 'Een biografie die het leven en werk van de beschrevene in de context van zijn tijd zet, zodat door deze brede bedding en in samenhang met andere, waaronder de door het Prins Bernhard Fonds in opdracht te geven biografieën tevens een periode van de Nederlandse cultuurgeschiedenis wordt geschreven. Het gaat niet om het weergeven van zoveel mogelijk feitelijke gegevens, maar om het scheppen van een beeld, het typeren en karakteriseren van een bepaald persoon en zijn werk.'[2.]

Om aan deze opdracht te voldoen, was een chronologische en feitelijk-beschrijvende afwikkeling van het verhaal niet voldoende. Een analytische benadering van Gorters leven en werk, gebaseerd op een aantal weerkerende thema's die de rol zouden gaan vervullen van 'sleutelconcepten', moesten in mijn biografie de doorslag geven. Deze analytische benadering wilde ik bepalend laten zijn voor de inleiding en het slotwoord. In het corpus moest zij zich vaak manifesteren en geregeld de narratieve structuur doorbreken. Ook wilde ik in het slotwoord en - sporadisch verstrooid - door de tekst héén een eigen oordeel geven van de betekenis en waarde van Gorters leven en werk.

De inspiratie voor mijn theoretische concept dankte ik aan een informatief en overzichtelijk artikel van de historicus A.A. van den Braembussche. Deze Belgisch-Rotterdamse geschiedfilosoof betoogt in een - in 1989 verschenen -

theoretisch essay over ‘Het biografisch element in de geschiedschrijving’ dat elke biograaf de opdracht heeft om zijn subject te situeren in de randvoorwaarden van de collectieve psychologie, die wisselt per tijdperk. Naar zijn mening moet de interdepedentie tussen individuele

psychologie en collectieve mentaliteit gezocht worden op een intermediair niveau. De processen van socialisatie, internalisering en identificatie zijn ingebed in een geheel van economische, politieke, religieuze, educationele en familiale instituties en groepen. Wanneer de geschiedschrijver het materiaal dat zich op dit tussenniveau bevindt, goed weet te hanteren, ontstaat er een onderzoeks-methodisch 'va-et-vient' tussen het individu en diens cultuur: enerzijds wordt de biografie verrijkt door een uitdieping van het betrokken tijdperk en anderzijds wordt het tijdperk verhelderd dankzij de biografie.[3.]

Een verdienstelijke biografie moet zich dus, in voortdurende onderlinge wisselwerking, bewegen op tenminste drie niveau's:

- ten eerste een micro-niveau waarop de karakterstructuur van de hoofdpersoon wordt geschetst en geanalyseerd aan de hand van diens gezinsachtergrond en diens intieme relaties;
- ten tweede een meso-niveau waarop het publieke optreden van de hoofdpersoon wordt uiteengezet, in direct verband met de sociale, intellectuele of politieke netwerken waardoor dit optreden wordt gedragen;
- ten derde een macro-niveau waarop leven en werk van de hoofdpersoon wordt belicht in de context van de eigentijdse maatschappelijke en culturele verhoudingen en, vice versa, een passage uit de cultuurgeschiedenis wordt geschreven aan de hand van de biografie als exempel.

Om aan deze pretentie te voldoen, moet de biograaf zich dus wagen op het terrein van diverse wetenschappen. Arthur Mitzman heeft in een publikatie uit 1970 een voorbeeld geleverd van mediatie tussen individu en socio-historische context. In zijn biografie over Max Weber, *The Iron cage*, bracht hij Webers oedipale strijd met zijn vader in verband met het repressieve en autoritaire 'superego' van het Wilhelminische Duitsland. Deze benadering heeft hij uitgewerkt en verfijnd in zijn in 1990 verschenen biografie over Michelet. In een theoretisch deel van dit tweede boek levert hij een pleidooi om in de biografie psychoanalyse, sociale geschiedenis, cultuurgeschiedenis en mentaliteitsgeschiedenis met elkaar te verbinden.[4.] Zelf zocht en vond ik - met name geïnspireerd door deze werken van Arthur Mitzman en door de psychologisch geladen Van Eeden-biografie van Jan Fontijn (1990) - enkele wetenschappelijke noties waarvan ik ondersteuning verwachtte bij de uitvoering van het Gorter-project. Die noties haalde ik uit de volgende vier disciplines: de literatuurkritiek, de analytische psychologie, de ontwikkelingspsychologie, de cultuurgeschiedenis. Op die terreinen was ik bepaald géén specialist, hetgeen - hoe dan ook - het voordeel leverde van onbevangenheid.

De literatuurkritiek

Via bestudering van de thematiek van Gorters dichtwerk wilde ik inzicht verschaffen in de dynamiek van zijn leven en in de structuur van zijn persoonlijkheid. Daarbij profiteerde ik ervan, dat hij als lyrisch dichter zijn emoties direct heeft uitgedrukt. Maar ik besefte dat er *niet* vanzelfsprekend een causale relatie bestaat tussen het leven en het werk. De neerlandicus Jan van der Vegt waarschuwde onlangs voor

gemakzuchtige hermeneutiek: ‘Een dichter kan een landschap bezingen dat hij nog nooit heeft gezien.’[5.]

Bij deze vorm van literatuurkritiek richtte ik mij - net als de neerlandici die tegenwoordig het genre van de ‘schrijversbiografie’ propageren[6.] - naar de opvattingen van de Amerikaan Leon Edel. Deze theoreticus van de biografie beseft terdege dat de relatie tussen de persoonlijkheid van een prozaïst of dichter en diens werk complex is: de schrijver kan zich opsplitsen in diverse personages of zich verbergen achter een literair masker. Maar juist omdat biografen niet vanzelfsprekend het leven uit het werk kunnen afleiden of omgekeerd, moeten zij, via

Herman Gorter in 1903

zelfstandige interpretatie, in staat zijn een *diepere* relatie aan te brengen tussen die ongelijksoortige gegevens. Edel is ervan overtuigd dat er altijd een soort 'secret lyfemyth' te vinden is tussen de regels van een literaire levenswerk[7]:

> 'The creative artist ends by turning his fantasies and problems into works that bring the fame and power that is sought - even as political figures through their acts create their public personae, even as our generals on occasion become their myths on the battlefield. In writing the lives of such men we find ourselves involved in a truly great adventure, and not merely that of archeological digging among their archives, which any well-instructed graduate student can do. We go beyond this necessary routine into the search for an individual's hidden dreams of himself, and then discover how they have been acted out, either in an elaborate and imaginative defense against guilts and axieties, or in a series of fantasy conversions or metamorphoses [...]. The biographer who writes the life of his subject's self-concept passes through a facade into the inner house of life.'

De analytische psychologie

Tegenover de in het biografisch genre gebruikelijke beeldvorming van een coherente persoonlijkheid biedt de psycho-analytische theorie een beeld van de menselijke psyche dat de trekken vertoont van een systeemmodel: de psyche kent zelfstandige 'instanties' of 'subsystemen' die in een conflict-relatie met elkaar staan en die elk hun eigen logica volgen. Zowel bij Freud als bij Jung ontwikkelde de theorievorming zich vanuit een dichotoom model naar een 'poly-psychistisch' model. Conflicten en ambivalenties behoren daarbij tot de 'condition humaine'.[8] In de recente psychotherapie figureert de theorie van de werking van subpersonen bijvoorbeeld in de 'Transaktionele Analyse' en de 'Voice Dialogue' - methode. De historica Selma Leydesdorff levert in de inleiding van haar dissertatie over het leven van het Joodse proletariaat in Amsterdam tijdens het interbellum hierover een scherpe observatie. Over de persoonlijkheidsstructuur van haar belangrijkste informant vertelt zij[9]:

> 'Maurits was een modelverteller, zich bewust van het feit dat het woord *ik* nooit één ik betekent, maar refereert aan verschillende componenten van de persoonlijkheid [...]. Het was kennelijk niet mogelijk één waar verhaal aan hem te onttrekken. En toch was hij niet gek, integendeel, hij is een van de minst gekke mensen die ik ooit ontmoet heb. De verhalen leken haast door verschillende personen verteld te worden.'

Deze beeldvorming leek me overtuigend, maar tegelijkertijd voelde ik mij niet aangetrokken tot de radicale persoonlijkheids-theoreën vanuit het postmodernisme die elke subjectieve entiteit ontkennen en leren dat het subject qualitate qua totaal versplinterd en schizofreen zou zijn: '[...] that the unitary self is to be replaced by a

discontinuous machinery and electrical message-network of various desires, ideological beliefs and responses, language-forms and hormones and pheromones'.[10.]

Boven de subpersonen van een gezond individu resideert, wat mij betreft, in principe een 'algemeen ik' dat de taak heeft om te organiseren en synthetiseren, te verzoenen en te onderdrukken, zodat het individu - min of meer doelmatig - zijn behoeften en verlangens in het gerede kan brengen. Met die opvatting bevond ik mij in goed gezelschap. Mardi J. Horowitz, hoogleraar psychiatrie aan de University of California in San Francisco en op dit moment een van de leidinggevende psycho-analytische researchers in de VS, beschouwt de individuele persoonlijkheidsstructuur '[...] not as a unified master of its actions, but as a more compromised structure presiding over negotiations among conflictual forces.' In een bun-

deling van psychiatrische onderzoeksverslagen *Person schemas and maladaptive interpersonal patterns* (1991) heeft hij deze visie uitvoerig beschreven. Hij schrijft daar[11.]:

> 'People have a repertoire of person schemas [...]. In different states of mind, different schemas may be dominant organizers. The person's characteristic may change. But there will be a tendency to repeat schemas from the same overall repertoire. While the person is not absolutely consistent, recurrent characteristics will be observable. *There is unstable stability - the person has a repertoire of personality attributes but not an ironclad list of traits that the individual must invariably exhibit*. The stability of a sense of I-ness, with identity or continuity over time, depends on the development of self schemas and supraordinate self schemas to contain the multiplicity.'

De ontwikkelingspsychologie

De psychobiografie is van meet af aan het mikpunt geweest van kritiek door historici. De risico's van reductionisme en anachronisme vormen daarbij de meest gehoorde verwijten. De ontwikkelingspsychologie biedt belangrijke mogelijkheden om hieraan te ontsnappen. Zij biedt ruimte voor een variabele sociale en historische invulling van de analytische psychologie en daarmee de mogelijkheid om de opvatting te vermijden, dat de lotgevallen van een volwassene steeds de herhaling zouden zijn van de conflicten waarmee het kind in de vroegste jeugd is geconfronteerd. De biograaf en psycho-analyticus Erik Erikson heeft in *Childhood and society* (NY 1963) een schematisering gepresenteerd van de psychologische ontwikkeling, door diverse stadia van de levenscyclus te schetsen, die telkens worden voorafgegaan door een specifieke crisis. Dit levert een dynamisch analyse, die het mogelijk maakt het menselijk gedrag te bestuderen, zonder vanzelfsprekend een beroep te doen op een pathologisch model.

In zijn Luther-biografie (1958) heeft Erikson het concept ontwikkeld van de *'identiteitscrisis'*. Deze crisis voltrekt zich tijdens de overgang van de adolescentie naar de vroege volwassenheid. In die overgangsfase komen de conflicten uit de kindertijd opnieuw aan de oppervlakte en gaat het individu de eerdere identificaties opnieuw definiëren. Maarten Luther onderging een identiteitscrisis '[...] in that part of period of the life cycle when each youth must forge for himself some central perspective and direction, some working unity, out of the effective remnants of his childhood and the hopes of his anticipated adulthood.'[12.] Erikson betoogt dat, indien de crisis erg heftig is, dit doorgaans is te wijten aan buitenproportionele verwachtingen van de vader of moeder die '[...] out of an inner affinity and an insurmountable outer distance has selected this child as the particular child who must *justify the parent*.'[13.] Een analyse van deze crisis levert, volgens Erikson, de sleutel tot de ontrafeling van het hele levensverhaal.

Maarten Luther, naar een portret van Lucas Cranach uit 1533

Eriksons schematisering van de levensfasen is overgenomen en uitgewerkt in het werk van de Amerikaanse ontwikkelingspsycholoog Daniel J. Levinson, *The seasons of a man's life* (NY 1978). Levinson beperkt zijn beschouwing expliciet op de levensgang van mannen. Hij betoogt dat voor het werkzame leven van de man twee overgangsfasen van cruciaal belang zijn: ten eerste de overgang naar de vroege volwassenheid, die strookt met Eriksons 'identeitiscrisis', en tweede de overgang naar de middelbare leeftijd, de 'midlife-crisis'.

Tijdens de *identiteitscrisis* ziet de man zich, volgens Levinson, geplaatst voor de volgende twee taken. De eerste betreft het zich losmaken van de jeugd: het individu begint het karakter van deze wereld en zijn plaats erin kritisch te bekijken, terwijl relaties met personen, groepen en instituties worden gewijzigd of beëindigd. De tweede stap is het binnentreden van de volwassen wereld: het individu denkt en fantaseert over zijn rol in de maatschappij en maakt enkele voorlopige keuzen.

Tijdens de '*midlife-crisis*' ziet de man zich, volgens Levinson, geplaatst voor de volgende drie taken. Ten eerste overziet hij de voorgaande levensfase en tracht hij een beoordeling te geven van het bereikte. Ten tweede zal hij de grenzen van zijn ambities en mogelijkheden moeten herkennen en daarmee in overeenstemming zien te komen. In de derde plaats moet een man zich in deze crisisfase méér dan ooit rekenschap geven van de noodzaak tot het oplossen van de ergste spanningen en conflicten tussen zijn sub-personen. Als hulpmiddel voor het karakteriseren van deze subpersonen noemt Levinson in dit verband de polariteiten jong-oud, vernietigen-scheppen, mannelijkvrouwelijk en binding-afzondering.[14.]

De cultuurgeschiedenis

Begrippen als 'ondergangsstemming' en 'decadentie' zijn te beperkt om de culturele sfeer in Nederland in het Fin-de-siècle aan te duiden. Naast onzekerheid en verwarring vond men onder de culturele elites immers ruimschoots de verwachting van een spoedig aanbrekende glansrijke toekomst. Wèl is er in deze periode sprake van een algemene omslag in politiek, kunst en wetenschap, door Jan Romein in *Breukvlak* getypeerd als de teloorgang van de innerlijke zekerheden van de liberale burgerij: als '[...] een losser worden van haar denkstructuur, een rafeling van haar gevoelsweefsel, die direct voortkomen uit twijfel aan en onlust over voordien algemeen als vaststaand aangenomen religieuze, intellectuele en morele waarheden, normen en waarden.'[15.]

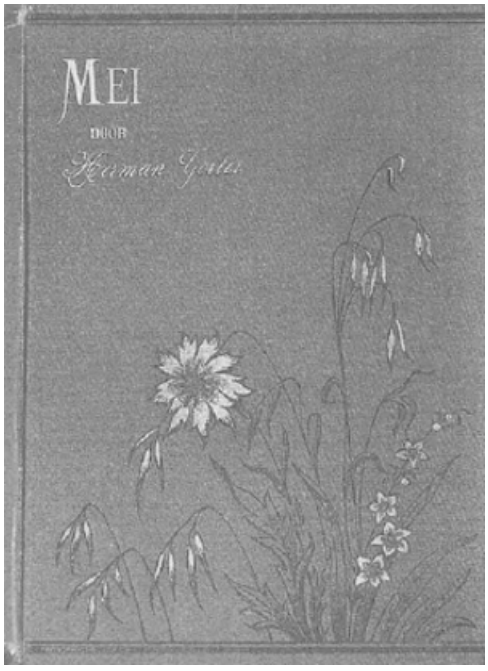
Het Fin-de-siècle begon in de Nederlandse cultuur met de beweging van Tachtig. Tegenover het vrijzinnig-protestantse waardenpatroon en de Victoriaanse fatsoensmoraal van de dominante liberale burgerij stipuleerde deze culturele *avant-garde* een ongebonden, anti-christelijk individualisme en estheticisme: de ware kunstenaar onderging de kunst als een macht die in staat was het hele bestaan op een ander plan te brengen. De Tachtigers bleven overigens, ondanks hun felle anti-burgerlijke kritieken, verbonden met de ideologische grondslagen van het liberalisme. Hun beweging viel samen met het hoogtij van het Nederlandse *radicale* liberalisme en de politieke commentaren die de Tachtigers presenteerden in hun tijdschrift, *De Nieuwe Gids*, waren van linksliberale signatuur.[16.]

De tweede en zwaardere aanval op de culturele suprematie van de liberale burgerij werd ingezet in de jaren negentig. Rond 1890 verloren het estheticisme en individualisme op veel intellectuelen en kunstenaars - onder wie Gorter als een van de prominente 'bekeerlingen' - hun aantrekkingskracht en voltrok zich een 'wending der geesten'. Deze kwam - volgens een formulering van Huizinga - voort uit 'een behoefte aan meer stijl en stelligheid, meer vaste richting en geloof': 'het woord was aan de constructieve geesten'.[17.] Zij streefden naar

een verandering van de politieke en maatschappelijke verhoudingen in een egalitaire of een humanere richting. Zij zochten naar een harmonische eenheid van kunst, wetenschap en samenleving en trachtten een harmonisch evenwicht te bereiken tussen individu en gemeenschap.[18.]

Daarbij deed zich een paradox voor: dit maatschappijkritische verlangen naar synthese was allesbehalve enkelvoudig of op één punt gericht. Ter vervanging van de eensgezindheid van de culturele elite onder de liberale burgerij en, vervolgens, de eendracht van de Tachtigers, kwam er na 1890 een fragmentatie van stromingen en ideologieën die elk voor zichzelf verlangden naar synthese. Het culturele leven ging hetzelfde patroon vertonen van fragmentatie en verzuiling, waaraan destijds de hele moderne Nederlandse samenleving onderhevig was. De historicus Carl E. Schorske heeft deze culturele versplintering - die zich in heel Europa voordeed - scherp getypeerd in zijn boek *Fin de Siècle Vienna* (1961):

> 'In what seemed like ubiquitous fragmentation, European high culture entered a whirl of infinite innovation, with each field proclaiming independence of the whole, each part in turn falling into parts. Into the ruthless centrifuge of change were drawn the very concepts by which cultural phenomena might be fixed in thought. Not only the producers of culture, but also its analysts and critics fell victim to the fragmentation. [...] Every search for a plausible equivalent for the twentieth century to such sweeping but heuristically indispensable categories as "the Enlightenment" seemed doomed to founder on the heterogeneity of the cultural substance it was supposed to cover. Indeed the very multiplicity of analytic categories by which modern movements defined themselves had become, to use Arnold Schoenberg's term, "a death-dance of principles"'[19.]



Eerste druk van *Mei*

De focus van de biografie

Het dichtwerk *Mei* kan niet alleen beschouwd worden als een hoogtepunt van de poëzie van de Tachtigers, maar ook een van de belangrijkste dichtwerken van Gorter zelf. Het is een typisch jeugdprodukt. Hij schreef het rond zijn 25-ste jaar, vlak vóór de periode die ik hierna zal beschrijven als zijn identiteitscrisis. In zijn latere leven heeft hij ervoor gevochten om epische lyriek te maken van vergelijkbare of betere kwaliteit, maar daarin is hij niet geslaagd. Alleen al om die reden kan worden vastgesteld dat Gorters verdere levensloop voor een belangrijk deel in het teken van *Mei* heeft gestaan. In navolging van de methodiek van Leon Edel wilde ik het centrale thema van dit dichtwerk gebruiken als leidraad om Gorters 'hidden life-myth' bloot te leggen. Dat kernthema wordt gevormd door de spanningsverhouding tussen de twee hoofdfiguren van het gedicht, Mei en Balder. Ik gebruikte het als een focus voor het begrijpen van Gorters persoonlijkheid. Bovendien gebruikte ik het voor een beter begrip van

de ideologische dynamiek van de kringen waarin hij verkeerde.

De dramatisch spanning in *Mei* ontstaat door de tegenstelling tussen een naturalistisch-impressionistische tendens enerzijds en anderzijds een filosofisch-mystieke inslag, geïnspireerd vanuit de neo-romantiek en het symbolisme. Vooral via die eerste tendens, gepersonifieerd in de titelfiguur, de nymf Mei, heeft het gedicht populariteit gekregen. Kennelijk was dat ook de bedoeling van de dichter. Kort na het verschijnen schreef hij aan een oom: 'Ik heb iets willen maken van heel veel licht en met een mooie klank, verder niets. Er loopt een geschiedenis door en er zit een beetje philosophie in, maar dat is om zoo te zeggen bij ongeluk.'[20.] De kant van *Mei* waarop Gorter hier doelt, staat in het teken van de verrukking over het Hollandse natuurleven - over de zee, de duinen, de wolkenluchten en het water. De levensgang van de 'zoete kleine Mei' vormt de verbeelding van de natuur in de lente: de bloei en de ondergang daarvan.[21.]

Tegenover Mei staat Balder, een blinde Germaanse zonnegod, die het streven verbeeldt naar inzicht in de 'wezensgrond der dingen'. De strekking van het gedicht is dat Mei en Balder, het zintuiglijke en de ziel, zich niet met elkaar kunnen verenigen. Aan de ene kant staat de directe, gevoelsmatige gewaarwording van de rijk geschakeerde realiteit, verbonden met een sensitief geladen streven naar bevrediging van de schoonheidsbehoeften en daartegenover staat de verstandelijk-intuïtieve bewustwording van een 'cor cordium' - 'ziel van de ziel' - een pantheïstisch gedacht eeuwig wezen dat zich in alle verschijnselen manifesteert. Het gedicht vertoont een onmiskenbare schizofrenie. Het verkondigt de overtuiging dat de natuur en de geest zich bewegen in onderling totaal verschillende dimensies: voor de natuur is de ziel onbereikbaar, terwijl de ziel blind is voor de natuur.[22.]

Vanuit de literatuurkritiek is herhaaldelijk de gedachte verdedigd[23.], dat de tegenstelling tussen Mei en Balder beschouwd kan worden als symboliek waarmee de dichter een tweespalt in zijn eigen persoonlijkheid wilde aanduiden. Die opvatting vindt men bijvoorbeeld in enkele essays van de literatuur-criticus Anton Van Duinkerken uit de jaren veertig. Volgens Van Duinkerken is Gorter sinds zijn vroege volwassenheid aanhoudend verwikkeld geweest in een tweestrijd tussen deze beide polen van zijn karakter: de consequentiedriftige systematicus was in conflict met de lyricus, vervuld van zinsverrukking. Volgens Van Duinkerken leefde Gorter als dichter voortdurend in de ban van dit conflict:

> 'Door de poëtische verzinnebeelding van de bloeimaand tot vertegenwoordigster van Gorters gewaarwording van de natuur en door de symbolisering van de zonnegod tot verpersoonlijking van een zintuiglijk ongenaakbare oerkracht belijdt het intuïtief geschreven jeugdwerk min of meer bewust de schrijnende tweeslachtigheid van 's dichters aard. Enerzijds was Herman Gorter buitengewoon ontvankelijk voor iedere beweging van het waarneembare leven, ongeacht of deze beweging zich voordeed in de natuur of in de geschiedenis van de mensenmaatschappij. Tegelijkertijd bleef hij onvoldaan door die zintuiglijke waarneembaarheid. [...] Heel zijn wezen richtte hem op het bovenzintuiglijke aanschouwen en genieten van de quintessens. Zijn aandrift zoekt de abstractie, omdat die boventijdelijk en buitenruimtelijk is. Hij allegoriseert het zichtbare tot denk-beeld. Gorter

> is het tegendeel van een existentialist. Hij is een wanhopige essentialist. Zijn dichterschap streeft naar de geest van de natuur, de geest van de muziek, de geest van de nieuwe mensheid.'[24.]

Van Duinkerkens gedachte dat de symboliek van *Mei* bruikbaar is voor een analyse van Gorters persoon en leven, leek me een vruchtbaar uitgangspunt. Maar in mijn ogen bevatte deze voorstellingswijze een be-

Anton van Duinkerken (foto: Spaarnestad)

langrijk bezwaar: zij neigt tot simplisme. De versimpeling zit, naar mijn mening, in de behoefte om het geschetste conflict voor te stellen als een *enkelvoudige* tegenstelling, tussen natuur en geest. Die tweedeling sluit aan bij de gebruikelijke interpretaties van *Mei*. Maar het beeld van de controverse tussen Mei en Balder is, in mijn ogen, ingewikkelder. Het is niet vèrgezocht om vast te stellen - hoewel de meeste *Mei*-interpreten dat over 't hoofd zien - dat Gorters Balder-figuur op zichzelf - nog afgezien van zijn positie tegenover Mei - een gespleten persoonlijkheid is. Want enerzijds vertoont Balder zich als de muziekgod die het leven van de ziel gelijk stelt aan muziek, maar anderzijds verkondigt hij de opvatting dat zelfs geen lied de zielsbewegingen kan benaderen en belijdt hij de totale onthechting en eenzaamheid van zijn ziel.

Bij de verbeelding van de eerste van deze beide Balders, de muziekgod, heeft Gorter zich evident laten inspireren door Nietzsches esthetica. Het *dionysische* element in de helleense kunst, uiteengezet in *Die Geburt der Tragödie* (1872) stond hiervoor model. Nietzsches Dionysos brengt de lyricus in een 'beeldloze' muzikale stemming, die werkt als een subjectloze extase. In deze roes ervaart de dichter éénwording met al het bestaande, met wording en ondergang, met diepste smart en hoogste verrukking. Balders uitspraken over de ziel in de tweede zang stemmen overeen met Nietzsches omschrijving van het dionysische[25.]:

> 'Dat is muziek, die heeft met alle dingen
> Niets meer gemeen, en alle vreemde zinnen
> Zijn blind voor haar, geen vormen en geen kleur
> Heeft zij, zij is de lucht gelijk in heur
> Afwezigheid voor 't oog en schijnarmoede.
> [...] Zielsleven is muziek.'

Maar tijdens een heftige monoloog in dezelfde tweede zang stapt Balder opeens af van dit zelfbeeld als dionysische muziekgod. Hij veroordeelt dan zijn eigen ‘Nietzscheaanse’ kijk op de dingen, die hij typeert als uitingen van zijn ‘oude zelf’, en evolueert tot een aanhanger van Schopenhauers theorieën uit *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Hij voelt zich, zoals hij zegt, geterroriseerd door ‘willenswoede’: begeerte en harstocht vormden steeds de drijfveren van zijn creativiteit en dat alles heeft louter schijn opgeleverd. Hij dacht via de muziek het diepste wezen van mensen en dingen te vertolken, maar in feite bedroog hij zichzelf daarmee. Logischerwijze verwerpt hij dan de muziek en het beeldend vermogen. Het dichterschap heeft afgedaan en over blijft alleen de geïsoleerde zelfbeschouwing, de begeerteloze contemplatie[26]:

> ‘Dat alles is het niet, 't zijn woorden niet,
> 't Zijn dingen niet, 't zijn klanken niet, geen lied
> verbeeldt de zielsbewegingen genoeg. [...]
> Wie dùs zijn ziel is, is zichzelf een God.
> Ik ben mijn ziel, ìk ben de een'ge God.’

In het gedicht is er dus sprake van een ‘oude’ en van een ‘bekeerde’ Balder. Tegenover de creatieve muziekgod staat de totaal in

zichzelf gekeerde god van de contemplatie. Aldus bekeken ontstaan er *drie* hoofdfiguren: één Mei en twee Balders. Elk van deze figuren wilde ik model laten staan voor een 'subpersoon' van Gorters identiteit. Die subpersonen wilde ik opvoeren als basistypen die, voortdurend in onderlinge strijd gewikkeld, de stijl en de richting van zijn dichterlijke creativiteit hebben bepaald.

Gorters identiteitscrisis

Zijn dichterlijke begaafdheid heeft Herman Gorter voor een belangrijk deel te danken aan zijn vader. Simon Gorter was naast zijn werk als doopsgezind predikant actief als literator. Tussen 1865 en 1870 schreef hij essays, waaronder reisverhalen en literaire kritieken voor *De Gids*. Vlak voor zijn dood, in 1871, was hij bovendien ruim een jaar hoofdredacteur van de zojuist opgerichte Amsterdamse krant *Het Nieuws van den Dag*. Herman was zes jaar oud toen hij zijn vader verloor. Hij kan van hem nauwelijks een andere indruk hebben gehad dan van ziekte en zorgen. Maar de kennisname van de gebundelde *Letterkundige Studiën* (1871) van zijn vader moet een belangrijke stimulans zijn geweest voor de ontwikkeling van zijn dichterlijke talent. In een kort artikel 'Over beeldspraak' had Simon Gorter zich bijvoorbeeld - ruim tien jaar vóór de Tachtigers - een opvallend modern literatuurkritikus betoond, afkerig van retoriek en gespitst op oorspronkelijkheid en zuiverheid van stijl.[27.]

Sinds zijn vroegste jeugd werd Gorter heen en weer geslingerd door tegenstrijdige karaktereigenschappen: nu eens was hij uitzonderlijk gevoelig en zachtaardig, dan weer extreem hard en vechtlustig. Beurtelings was hij 'de tedere' en 'de heraut'.[28.] Frederik van Eeden - de best geschoolde psycholoog uit zijn naaste omgeving - noemde Gorter bij diens dood 'teder en romantisch', maar ook 'stug en onbuigzaam'.[29.]

Vermoedelijk werd deze instabiliteit gestimuleerd door een jeugdtrauma dat hij heeft opgedaan door de ziekte en het overlijden van zijn vader. Hermans moeder stond voor de taak haar drie kinderen groot te brengen met een kleine uitkering en haar eigen verdiensten als pensionhoudster. In die omstandigheden speelde zij het klaar om haar oudste zoon te laten opgroeien tot de spontaan-begaafde persoonlijkheid die Gorter is geworden. Zware moederbinding was hiervan het gevolg. De teder-lyrische kant van Herman, die gepaard ging met een innige vrouwenverering, vond bij zijn moeder zijn uitgangspunt. Maar telkens drong zich bij Gorter de behoefte op om het gemis van zijn vader te sublimeren. Dan ging hij op zoek naar waarheid en zekerheid. Het sprekendst voorbeeld hiervan was de crisis die hij doormaakte tussen het voorjaar van 1889 en het voorjaar van 1890. Die periode van spanningen en depressieve buien bestempelde ik als zijn identiteitscrisis.

Destijds werkte Gorter aan de sensitieve *Verzen* van 1890. Hij volgde daarbij de artistieke richtlijnen van de Tachtigers - met name de opvattingen van Lodewijk van Deyssel - tot het uiterste. Brekend met alle normen van rede en conventie leverde hij zich over aan toestanden van zinsverrukking en probeerde hij die extatische ervaringen zo direct mogelijk weer te geven in klankschildering. Dat kostte hem te veel spanning. 'Ik liep een jaar rond met een licht hoofd en rare oogen [...]', wist hij zich er achteraf over te herinneren.[30.] Zijn poëtische krachten begaven het, terwijl hij werkte aan 'De Dagen', een gedicht dat hij wilde doen uitgroeien tot een sensitivistisch

opus. Na enkele fragmenten moest hij met dit werk stoppen, want hij verkeerde in een geestelijk vacuüm waar elke inspiratie hem ontbrak.

Zijn onzekerheid werd verergerd door de manier waarop hij in zijn levensonderhoud voorzag. Hij werkte toen als leraar klassieke talen aan het Stedelijk Gymnasium in Amersfoort, maar door zijn sensibele houding bleek hij ongeschikt voor het leraar-

schap. Hij ergerde zich voortdurend aan het gedrag van zijn leerlingen en zijn collega's: vrijwel iedereen op school was dom of oninteressant. Dat leidde tot een zeer krampachtig optreden voor de klas.

In deze crisisperiode was het vooral zijn moeder die erin slaagde om zijn leven in rustiger banen te leiden. Zij schreef hem lange, bemoedigende brieven waarin zij hem de raad gaf om zijn emoties onder controle te krijgen: '[...] ik denk natuurlijk heel dikwijls dat ik [...] door mijne te weeke opvoeding mee oorzaak ben van de dingen die er gebeuren; als het nu kan: pak je zelf aan, zet je recht overeind, pak de toekomst bij zijn kop, en maak daardoor dat je je zelfvertrouwen weer terugkrijgt; dan zal ik me beter verantwoord voelen; je vader dacht dat ik het zoo goed zou kunnen, maar met toegeven aan gevoelens zou hij nooit vrede nemen!'[31.]

Herman heeft naar de stem van zijn moeder geluisterd. Hij vermande zich en besloot om zich aan zijn sociale omgeving voortaan uitsluitend te tonen als de sterke, de gezonde en van zichzelf verzekerde. Bovendien ging hij op zoek naar een vaste levensovertuiging. Dat bracht een breuk met de premissen van de Tachtigers. Hoezeer zijn houding tegenover de poëzie daarmee veranderde, liet hij achteraf - in 1893 - blijken in een brief aan Henriëtte van der Schalk:

> 'Welnu wat ik nu zeg is dit, zoek naar een gedachte die je voor waar houdt, houd het er voor dat het beste werk voorkomt uit een fondament van weten. Ieder werk steunt op gedachte en overtuiging, laten we dan proberen dat het onze niet steunt op een onbewuste en losse of aangewaaide, of half geloofde, maar op een bewuste.'[32.]

In de loop van zijn leven is Gorter er niet in geslaagd, om de polen van zijn karakter tot een vreedzame samenwerking te brengen. De verwerking van zijn identiteitscrisis kwam erop neer dat hij aan de 'heraut' in hemzelf een zware overwinning bezorgde. Maar de schaduwkant van zijn karakter, zijn onderdrukte zachtaardige inborst, bleef opspelen en drong zich geregeld op de voorgrond. Van de waarschuwingen die hij in dat opzicht tijdens zijn 'midlife-crisis' - via heftige psycho-somatische klachten - doorkreeg, heeft hij, al met al, weinig opgestoken. Na deze tweede levenscrisis, die inzette in 1910, werd hij in politiek en levensbeschouwelijk opzicht alleen maar leerstelliger en fanatieker. Ook in het intermenselijk verkeer werd hij steeds krampachtiger.

In overeenstemming met zijn psychische aard kende zijn dichterlijk talent vanaf het begin twee facetten. Het ene betrof zijn vermogen om uiting te geven aan gemoedsbewegingen van uitzonderlijke intensiteit en dit te doen met een opvallende zuiverheid. Het andere facet werd gekenmerkt door de behoefte, zich te begeven in hogere sferen, vanwaaruit hij de natuur en de mensheid in grootse verbeeldingen kon bezingen. Na Gorters crisis van 1890 heeft het ene, lyrische facet van zijn dichterschap het vaak

Gorters moeder, J.C. Gorter-Lugt, ca. 1870

moeten afleggen tegen het andere, zwaarwichtig-epische facet. Het valt niet te ontkennen dat de starheid van zijn ideologische benadering in botsing is gekomen met zijn lyrische begaafdheid. Inderdaad heeft hij, door zichzelf zo hard aan te pakken, schade berokkend aan zijn vermogen om als dichter subtiel te ontroeren.

Toch is Gorter, hoe dan ook, zijn leven lang een eminent dichter gebleven. Dat is onbetwistbaar: verspreid door zijn hele latere oeuvre - het werk dat volgde op de crisis van 1890 - vindt men een groot aantal magistrale gedichten. De oorzaak hiervan ligt in de omstandigheid dat de *dichter* Gorter, die meestal in eenzaamheid leefde, over een véél machtiger persoonlijkheid beschikte, dan de Gorter die tussen de mensen verkeerde, hetzij als activist en ideoloog, hetzij als vriend en minnaar. De dichter in hem is juist wèl geregeld in staat gebleken om de polen van zijn geaardheid met elkaar te verzoenen.

Steeds heeft hij als dichter een hartstochtelijke zoektocht volgehouden, speurend naar een méér omvattende en tenslotte àlles omvattende synthese: de kosmische verbinding van natuur en geest. Vaak heeft hij te pakken gekregen wat hij zocht: momenten van het allerhoogste geluk. Het beste wat hij als spinozist en socialist gemaakt heeft, was zijn 'kosmische liefdeslyriek': de erotische gedichten uit de bundel *Verzen* van 1903, de lyrische passages uit de beide versies van *Pan*, de postuum uitgegeven bundels *Liedjes* en *Verzen* en zijn laatste *Sonnetten*. Dit zijn - volgens een trefzekere formulering van A. Roland Holst - 'prachtig flonkerende brokken ruw erts', die zijn voortgekomen uit Gorters wonderbaarlijke talent om '[...] ineens, met een ruk, met onbedwingbare willekeur, de poëzie als het ware van voren af te laten beginnen.'[33.]

Het schrijfproces

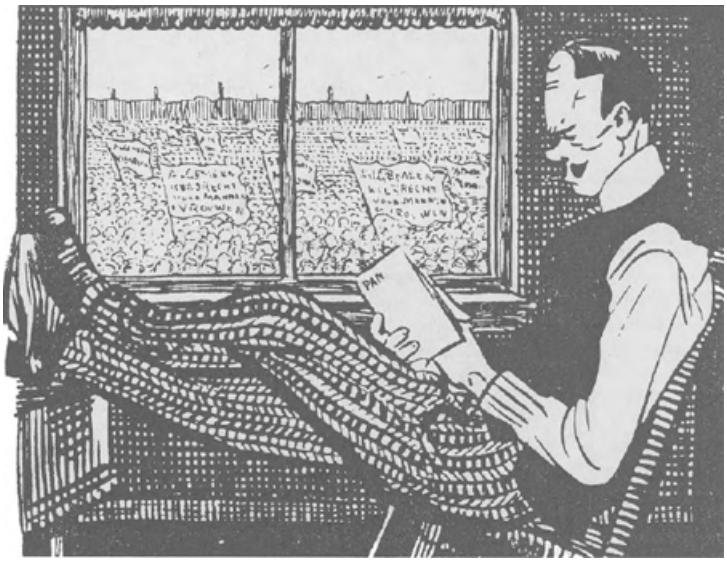
Nadat ik deze zaken had bedacht en genoteerd, ben ik gaan schrijven. Het lukte me om in ruim anderhalf jaar een biografie af te ronden van 500 pagina's, die op 1 mei 1996 is verschenen bij de Amsterdamse Uitgeverij Balans onder de titel *Herman Gorter 1864-1927. Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd*. Het relatief hoge tempo van produceren had ik te danken aan een aantal gunstige factoren.

Veel profijt had ik van de omstandigheid, dat Gorters poëzie en zijn literair-kritische proza beschikbaar zijn via de *Verzamelde Werken* in acht delen (Bussum 1948-1952) die zijn geredigeerd door Jenne Clinge Doorenbos en Garmt Stuiveling. Bovendien had ik voor wat betreft de periode van Gorters leven tot zijn overstap naar het socialisme de beschikking over een uitvoerige bronnenpublikatie: *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, samengesteld door Enno Endt (tweede druk; Amsterdam 1986). Ruim negenhonderd documenten van en over Gorter zijn hierin bijeengebracht en vergezeld van korte commentaren. Deze voortreffelijke studie heeft mij veel werk bespaard.

Naar Gorters SDAP-tijd deed Marten Buschman research en bood mij inzage in zijn nog te publiceren manuscript. Zelf onderzocht ik Gorters politieke activiteiten tijdens de periode vanaf 1909 tot aan zijn dood. De dissertatie *Herman Gorter. Zijn politieke aktiviteiten van 1909 tot 1920 in de opkomende kommunistische beweging*

in Nederland (Nijmegen) waarop ik in 1973 in Leiden promoveerde, was hiervan het resultaat.

Ook was een hoeveelheid ongebruikt onderzoeksmateriaal uit mijn promotietijd blijven liggen die ik kon verwerken. Dat waren met name de vele intieme details met betrekking tot Gorters liefdesleven sinds de eeuwwisseling. Ik had die gegevens vergaard, doordat ik tijdens het werken aan mijn proefschrift geregeld gesprekken heb gevoerd met de beide minnaressen van de dichter: Ada Prins (1879-1977) en Jenne Clinge Doorenbos (1886-1973). Drie bronnen verdienen in



'Een Blauwen-Maandaghouder'. Karikatuur van Gorter door A. Hahn, 1913. De SDP deed niet mee aan een demonstratie voor algemeen kiesrecht en zou, i.t.t. de 'Roode Maandag' van de SDAP, een 'Blauwe Maandag' houden.

dit verband genoemd te worden: ten eerste de brieven die Gorter schreef aan Ada, ten tweede zijn brieven aan Jenne en ten derde de 'Dagboek-notities' van Jenne.

Omdat het meeste materiaal dus al uitgezocht en direct beschikbaar was, hoefde ik voor dit project niet of nauwelijks bronnenonderzoek te verrichten. Ook op het gebied van de secundaire literatuur was mijn bedje gespreid. Over Gorters poëzie bestaat een aantal waardevolle studies van neerlandici, waarvan ik veel kon opsteken. Drie dissertaties zijn er al verschenen, namelijk:

- J.C. Brandt Corstius *Herman Gorter. Een bijdrage tot de kennis van zijn leven en werk*. Amsterdam 1934.
- T.J. Langeveld-Bakker, *Herman Gorters dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en eerste sonnetten*. Groningen 1934.
- Henri J. Huyghe, *'Mei' van Herman Gorter: gewikt en gewogen*. Leuven 1974.

Hiernaast verschenen er over Gorters literaire werk belangrijke studies van Anton van Duinkerken, Hendrik Marsman, Anthonie Donker, Henriëtte Roland Holst, Adriaan Roland Holst, Jacques de Kadt, Garmt Stuiveling, Enno Endt, Dick van Halsema, Jacques Kruithof, Martien de Jong, Kees Fens en veel andere auteurs.

Maar uitsluitend via die gunstige factoren zou ik het karwei niet hebben geklaard. Mijn belangrijkste houvast lag in de omstandigheid dat ik mijzelf - juist ook doordat ik gewaarschuwd was - vanaf het begin gedwongen heb in het strakke keurslijf van een vooropgezet theoretisch concept. Daardoor is het mij gelukt om het hoofd boven water te houden in de overvloed aan informatie waarover ik beschikte. Met het

oog op de leesbaarheid heb ik overigens, al schrijvende, het gebruik van theoretische termen zoveel mogelijk vermeden. Maar toen ik de hele tekst - inclusief de inleiding en het slotwoord - voltooid had, en mijn theoretische concept ernaast legde, bemerkte ik, dat ik mijn vooropgezette noties terdege in de biografie verwerkt had.

Uit *Mei* heb ik inderdaad de focus van mijn verhaal gehaald. Gecontrasteerd heb ik enerzijds Gorters gevoelsmatige gewaarwording van de realiteit, - het impressionisme en sensitivisme - en aan de andere kant Gorters streven naar inzicht in de 'wezensgrond der dingen'. Het draait in de biografie dus telkens om de spanningsverhouding tussen de sensitieve lyricus en de doctrinaire systeemzoeker. Hoe ouder Gorter werd, des te heviger werd die tweestrijd.

Herman de Liagre Böhl is als hoofddocent verbonden aan de vakgroep Politicologie van de Universiteit van Amsterdam. Samen met J. Nekkers en L. Slot publiceerde hij in 1981 *Nederland industrialiseert! Politieke en ideologische strijd rondom het naoorlogse industrialisatiebeleid 1945-1955*. Met G. Meershoek publiceerde hij in 1989 *De bevrijding van Amsterdam. Een strijd om macht en moraal*.

Eindnoten:

1. *Biografie Bulletin*, 92/2-3, 170.
2. *Biografie Bulletin*, 2 jg. 2-3, 1992, 169.
3. *TvSG*, 15 jg. 1, feb. 1989, 58-60.
4. Arthur Mitzman, *Michelet, historian. rebirth and romanticism in 19th-c. France*. Yale University press 1990, XIII-XXV.
5. Jan van der Vegt, 'De problemen van de biograaf', in: Johan Anthierens e.a., *Aspecten van de literaire biografie*. Amsterdam 1990, 99.
6. Zie: *De Gids* 151 jg. 5, mei 1988, met bijdragen over de literaire biografie; Anthierens e.a., *De literaire biografie*; Jan Fontijn, *De Nederlandse schrijversbiografie*. Utrecht 1992; *Biografie Bulletin*, uitgave van de Werkgroep Biografie, verschijnend sinds 1991.
7. Leon Edel, 'The figure under the carpet', in: Marc Pachter, red., *Telling lives. The biographer's art*. Pennsylvania 1981, 32.
8. Verg. Chris Lorenz, 'Het gevaar van de spagaat; over de relatie tussen theorie van de geschiedenis en de biografie', in: *TvSG* 15 jg. 1, feb. 1989, 81-82.
9. Selma Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd. Het Joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940*. Amsterdam 1987, 17-18.
10. Geciteerd uit een ongepubliceerd referaat dat de literatuurwetenschapper Dr. John Neubauer presenteerde op een bijenkomst van de werkgroep 'Individu en gemmenschap' aan de Letterenfaculteit van de UvA, d.d. 12 nov. 1993. Cf. David Harvey, *The condition of postmodernity*. Cambridge (Mass.) 1989, 52-54.
11. M. J. Horowitz, ed., *Person schemas and maladaptive interpersonal patterns*. Chicago/Londen 1991, 24-25.
12. E. Erikson, *Young Man Luther: a study in psychoanalysis and history*. NY 1962, 14,
13. Idem, 65.
14. Levinson, Ned. vert., Baarn 1980, 286-315.
15. Jan Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen*. Leiden/Amsterdam 1967,48.
16. Cf. W.E. Krul, 'Nederland in het *fin-de-siècle*, de stijl van een beschaving', in: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, 106 jg. 4, 1991, 582-583.
17. J. Huizinga, *Verzamelde Werken* VI. Haarlem 1950, 372-373.

18. Cf. Frank van Vree, ‘De stad van het betere leven; cultuur en samenleving in Nederland rond 1900’, in: *BMGN*, 106 jg. 4, 1991, 643.
19. Vintage books edition, jan. 1981, XIX.
20. Brief aan ds. K. Gorter te Hoorn, 23 maart 1889; afgedrukt in: *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, samengesteld door Enno Endt (tweede druk; Amsterdam 1986), 194.
21. Verg. Henriëtte Roland Holst, *Herman Gorter*. Amsterdam 1933, 92-93.
22. Cf. P.N. van Eyck, ‘Herman Gorter; Mei’, in: idem, *Verzameld Werk VII*, Amsterdam 1964, 13.
23. Voor een overzicht van de belangrijkste *Mei*-interpretaties: Henri Huyghe, *‘Mei’ van Herman Gorter: gewikt en gewogen*. Leuven/Leiden 1974.
24. Anton van Duinkerken, *Gorter, Marsman, Ter Braak*. Utrecht-Antwerpen 1967, 56-57.
25. HG, *Verzamelde Werken* (Bussum 1948-1952), deel I, 118.
26. HG, *VW I*, 119.
27. G. Stuiveling, ‘Simon Gorter, een verloren kans’, in: idem, *Rekenschap*. Amsterdam, 1941, 134-153.
28. Deze typering lanceerde Enno Endt bij Gorters 100ste verjaardag in een herdenkingsrede, afgedrukt in de *NRC*, 26 nov. 1964, 5.
29. Uit een ongepubliceerd typoscript; geciteerd bij Jan Fontijn, *Tweespalt. Het leven van Frederik van Eeden tot 1901*. Amsterdam 1990, 262.
30. HG aan Lod. v. Deyssel d.d. 6 okt. 1890; *Herman Gorter Documentatie*, 339.
31. D.d. 23 april 1890; *Herman Gorter Documentatie*, 271-272.
32. D.d. 5 maart 1893; *Herman Gorter Documentatie*, 465.
33. A. Roland Holst, ‘In memoriam HG’, in: Henriëtte Roland Holst e.a., e.a., *In memoriam Herman Gorter*. Brussel/Maastricht 1928, 34.

De kleur van Nelsons sokken
De verdiensten van de persoonlijke biografie
A.J.C.M. Gabriëls

Een biografie behoort letterlijk ‘een beschrijving van een leven’ te zijn. Toch zijn de meeste biografieën in feite niet meer dan beschrijvingen van de daden waardoor iemand zich heeft onderscheiden, aangevuld of opgesierd met observaties over de persoonlijkheid van de betrokkene. Kan het ook andersom? Is het ook mogelijk een biografie te schrijven waarin de persoonlijkheid van de beschrevene alle aandacht krijgt en zijn daden en denkbeelden - hoe belangrijk ook - naar de achtergrond zijn geschoven? Christopher Hibbert deed hiertoe een poging met zijn boek over de Britse admiraal Nelson. Trivialiteiten in het volle licht: kan dat en mag dat?

‘This book approaches perilously close to the sort of memoirs entitled “I was X's valet/dentist/nursemaid”, which tell us little more than the great man's taste in claret or the colour of his socks. Hibbert writes incomparably better than any valet, and he has a subtle eye for character as well as foible, but he has chosen to confine himself to intimate trivia which cannot alone explain the whole Nelson’, aldus de Britse marine-historicus Nicholas Rodger in een recensie van het in 1994 gepubliceerde boek van Christopher Hibbert, *Nelson. A personal history*.[1.] Het is de voor de hand liggende kritiek van deze deskundige op het gebied van de Britse oorlogsvloot en vlootorganisatie in de achttiende eeuw op een biografie waarin niet de wapenfeiten van de grote zeeheld, maar zijn persoonlijkheid en zijn privé-leven centraal staan. Voor Rodger is een dergelijke benadering onaanvaardbaar. Naar zijn mening behoort de belangrijkste vraag in ieder werk over Nelson nu eenmaal te zijn hoe de tegenstelling tussen zijn militaire genie en zijn menselijke zwakheden kan worden verklaard. ‘The way to do this is not to omit the genius’, zo betoogt hij. ‘A life of Nelson without the Navy is like a life of W.G. Grace which does not mention cricket, or Gladstone with the politics left out’.

In feite raakt deze kritiek aan een algemeen biografisch probleem. Moet men het leven van een persoon die zich door zijn daden heeft onderscheiden, aan de hand van die daden beschrijven? Of dient het leven van een persoon in al zijn facetten - zowel publiek als privé - het uitgangspunt van een biografie te zijn?[2.] In het laatste geval vormen de daden ‘slechts’ een onderdeel van dat leven, maar juist als zodanig krijgen zij betekenis, en binnen die context worden ze begrijpelijk. De eerstgenoemde - op het werk gerichte - benaderingswijze heeft nog steeds de meeste aanhangers.[3.] En Rodger is één van hen, zoals hij liet zien in zijn biografie van Lord Sandwich, de achttiende-eeuwse Britse minister van Marine.[4.]

Hibbert heeft met *Nelson. A personal history* weliswaar niet voor de tweede - geïntegreerde - benaderingswijze gekozen, maar zijn aanpak is toch tegenovergesteld aan de gangbare methode. Hoewel het overdreven is te beweren dat hij ‘a life of Nelson without the Navy’ heeft geschreven, is het waar dat zijn carrière als vlagofficier en zijn krijgsverrichtingen ter zee door hem slechts summier worden behandeld en alleen dienen als achtergrond voor een beschrijving

van Nelson als mens. Hibberts methode van de 'personal history' - door hem eerder beproefd op grootheden als de letterkundige Samuel Johnson en koningin Elizabeth I[5.] - kan dan ook alleen worden toegepast wanneer het publieke optreden van de gebiografeerde al uitvoerig is onderzocht en beschreven. Wat Nelson betreft, is dat zeker het geval. Er zijn al meer dan honderd biografieën aan hem gewijd. De zeeslagen die hij leidde, de oorlogsschepen waarop hij voer en de officieren die met of onder hem dienden zijn in talloze boeken en artikelen uitvoerig beschreven. Ja, er bestaat zelfs een speciaal aan hem gewijd tijdschrift: *The Nelson Dispatch*.[6.] Kortom, Nelsons leven kent geen geheimen meer.

Het leven van een echte held

Horatio Nelson werd op 29 september 1758 geboren in de pastorie van Burnham Thorpe in het Engelse graafschap Norfolk als zoon van een dorpspredikant. Zijn moeder verloor hij al op negenjarige leeftijd. Toen hij begin 1771 als adelborst aan boord kwam van een linieschip, ging daarmee een droom in vervulling. De kleine, tengere jongen bleek zich wonderwel te kunnen handhaven tussen het ruwe scheepsvolk en zich snel aan de weinig gerieflijk leefomstandigheden benedendeks aan te passen. Op vele reizen en expedities, aan boord van verschillende typen oorlogsschepen, deed hij ervaring op. Nelson maakte snel carrière, en al op twintigjarige leeftijd kreeg hij het commando over een klein oorlogsscheepje. De jonge kapitein bleek over een aan roekeloosheid grenzende onverschrokkenheid en ondernemingslust te beschikken. Een landingsexpeditie in Midden-Amerika kostte hem om die reden bijna het leven. Vanaf het midden van de jaren tachtig was Nelson gestationeerd bij de vloot in West-Indië, waar hij de twee jaar jongere dokterswedu we Frances ('Fanny') Nisbet ontmoette. Met haar trad hij in maart 1787, kort voor hij naar Groot-Brittannië werd teruggeroepen, in het huwelijk. Het echtpaar vestigde zich in de ouderlijke pastorie te Burnham Thorpe. Daar zou Nelson ruim vijf jaar lang - op halve soldij gesteld - een werkloos bestaan leiden. Hiervoor was niet alleen een tijdelijke peri-

Pastorie van Burnham Thorpe, Norfolk, geboortehuis van Nelson. Schilderij van Francis Pocock.

ode van vrede verantwoordelijk, maar zeker ook de ontstemming die hij bij de Admiraliteit had verwekt door zijn aan insubordinatie grenzende gedrag in West-Indië.

Het uitbreken van de oorlog met het revolutionaire Frankrijk in 1793 deed voor Nelson de kansen keren. Hij kreeg het bevel over een linieschip en ontving opdracht zich bij de Middellandse-Zeevloot te voegen. Op een missie naar het Koninkrijk der Beide Siciliën maakte hij in Napels kennis met Sir William Hamilton, de invloedrijke Britse gezant aldaar, en zijn mooie, jonge echtgenote Emma Hamilton. Vervolgens kreeg Nelson het commando over een eskader fregatten, waarmee *raids* op de Corsicaanse kust werden ondernomen. Bij een van deze aanvallen verloor hij in juli 1794 het zicht in zijn rechteroog.

De eerste grote zeeslag waaraan Nelson deelnam, had plaats op 14 februari 1797 voor de Portugese zuidkust, ter hoogte van Kaap St. Vincent. De Britse Middellandse-Zeevloot vond hier een grote overmacht van Frankrijks bondgenoot Spanje tegenover zich. Door een even vermetel als eigengereid optreden droeg Nelson er op beslissende wijze toe bij dat dit treffen in het voordeel van de Britten werd beslecht. Nog diezelfde maand werd hij schout-bij-nacht. Minder gelukkig verliep kort daarna een door hem geleide aanval op het Spaanse eiland Tenerife. Zijn roekeloosheid had nu een averechts effect, en de onderneming liep uit op een regelrechte ramp. Ook voor Nelson zelf, want in de gevechten raakte hij zo zwaar gewond aan zijn rechterarm, dat deze moest worden geamputeerd.

Na herstel in Groot-Brittannië - zorgzaam verpleegd door zijn echtgenote Fanny - keerde Nelson in 1798 terug naar de Middellandse Zee om er de haven van Toulon te bewaken. Hier kreeg hij de schrik van zijn leven toen een Franse vloot, met aan boord een expeditieleger onder generaal Bonaparte, er in een onbewaakt ogenblik in slaagde met onbekende bestemming uit te zeilen. Een wilde zoektocht volgde, maar zonder resultaat: begin juli kon Bonaparte zijn troepen ongehinderd in Egypte ontschepen. Het was voor Nelson een vernederende ervaring die zijn reputatie ernstig schaadde. De gelegenheid voor revanche liet evenwel niet lang op zich wachten. Op 1 augustus 1798 vond hij eindelijk de vijandelijke oorlogsschepen voor anker in de baai van Aboekir, bij de monding van de Nijl. In een gedurfde nachtelijke aanval bracht hij de verraste Fransen een verpletterend nederlaag toe, waarbij hun gehele vloot werd vernietigd.

Geheel op eigen gezag en zonder dringende reden voer Nelson vervolgens naar Napels. Na vijf jaar onmoette hij hier opnieuw Sir William Hamilton en Emma, diens 33-jarige echtgenote. Hij liet zich haar dweperige bewondering welgevallen en kwam steeds meer onder haar bekoring. Weldra ontwikkelde hun vriendschap zich tot een nauwelijks verhulde, hartstochtelijke liefdesrelatie. Nelson bleef in Napels en ongemachtigd bemoeide hij zich met de politiek van het koninkrijk. Zijn adviezen leidden er zelfs mede toe dat Franse troepen het land binnenvielen, zodat hij de koninklijke familie en hofhouding hals over kop op zijn vlaggeschip naar Palermo moest overbrengen. Op Sicilië verloor Nelson zich steeds meer in zijn affaire met Lady Hamilton, intussen zowel de orders van de commandant van de Middellandse-Zeevloot als de reprimandes van de Admiraliteit negerend. De ‘Overwinnaar van de Nijl’ wist zich onaantastbaar. Toen Sir William Hamilton in 1800 als gezant werd vervangen, besloot Nelson zijn commando ‘om gezondheidsredenen’ neer te leggen en in gezelschap van hem en zijn vrouw naar Groot-Brittannië terug te keren. De reis ging over land, via Duitsland, waar hij

onderweg overal als een held werd bejubeld. Hetzelfde gebeurde bij aankomst in Londen. Hier vond - na tweeënhalf jaar - het weerzien plaats met zijn vrouw Fanny. Nelson behandelde haar koel en afwerend, en het werd haar snel duidelijk dat Emma

haar plaats geheel had ingenomen. In januari 1801 kwam het feitelijk tot een scheiding van tafel en bed en trok Nelson in bij de Hamiltons. Diezelfde maand schonk Emma het leven aan een dochter, die - naar de vader - Horatia werd genoemd.

Lang bleef Nelson niet in zijn vaderland. Hoewel de Admiraliteit zijn gedrag in Napels niet was vergeten, kreeg hij de rang van vice-admiraal en werd hij als onderbevelhebber met een vloot naar de Oostzee gezonden. Op 2 april 1801 leidde hij voor de haven van Kopenhagen een met enorme vuurkracht uitgevoerde aanval op daar voor anker liggende Deense oorlogsschepen. Ook hier negeerde hij orders. Zijn doorzettingsvermogen bracht de Britse vloot wederom de overwinning. Terug in Groot-Brittannië woonde Nelson opnieuw bij de Hamiltons. Mede om hem daar weg te halen gaf de Admiraliteit hem snel het commando over een eskader dat de zuidoost kust van het land moest beschermen tegen de Franse invasiemacht die Bonaparte aan de overzijde van het Kanaal bezig was samen te trekken. Hij ondernam twee aanvallen op Boulogne, die echter jammerlijk mislukten en een smet wierpen op zijn blazoen. De wapenstilstand en daaropvolgende vredesperiode van 1802 tot 1803 bracht Nelson - op halve soldij gesteld - door op zijn nieuwverworven buitenplaats Merton Place in het graafschap Surrey, waar ook het echtpaar Hamilton zijn intrek nam in een merkwaardige *ménage à trois*. Hier stierf Sir William in 1803 op 72-jarige leeftijd. Enkele maanden later schonk Emma haar minnaar een tweede kind, dat echter spoedig overleed.

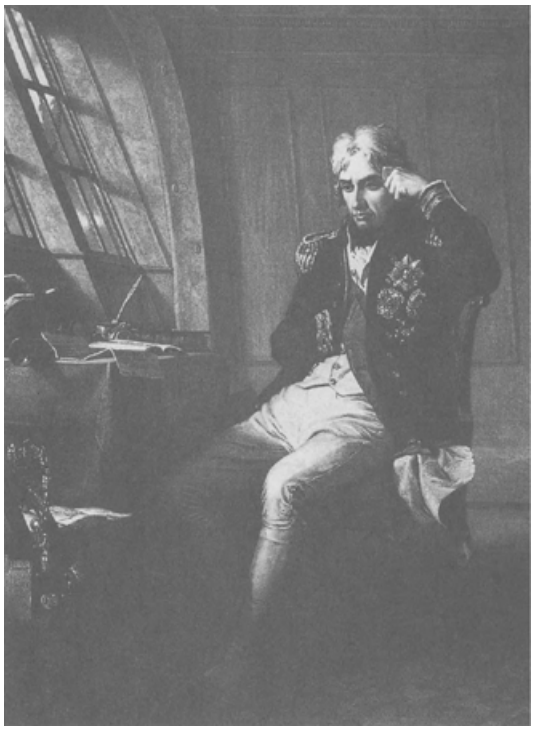
Toen de oorlog met Frankrijk opnieuw uitbrak, kreeg Nelson het opperbevel over de Middellandse-Zeevloot. Twee jaar lang, van 1803 tot 1805, zou hij onafgebroken op zee verblijven, erop toeziend dat geen oorlogsschepen de haven van Toulon verlieten. Uiteindelijk slaagden de Fransen er toch in te ontsnappen. Het was Napoleons bedoeling dat deze schepen een deel van Britse eskaders zouden weglokken uit het Kanaal, zodat hij met zijn invasiemacht zou kunnen oversteken. Maar het plan mislukte, en de Franse vloot moest zijn toevlucht zoeken in de havens van bondgenoot Spanje. Niettemin was Nelsons paniekerige zoektocht in het kielzog van de Fransen vatbaar voor ernstige kritiek.

Die kritiek deed Nelson op 21 oktober 1805 in een klap teniet. Nadat de gecombineerde Frans-Spaanse vloot zich buitengaats had gewaagd, kwam het op die dag tot een grote zeeslag met de Britten ter hoogte van Kaap Trafalgar, ten zuiden van Cadiz. Nelson wist met een stoutmoedige aanval de vijandelijke linie te doorbreken en in de daardoor ontstane verwarring de oorlogsschepen van de tegenstander de een na de ander uit te schakelen. Het was een van de schitterendste overwinningen uit de Britse marinegeschiedenis, waarmee de dreiging van een Franse invasie voorgoed werd afgewend. De vreugde hierover werd echter overschaduwd doordat de overwinnaar zelf in het heetst van de strijd door een vijandelijke kogel dodelijk werd getroffen.

Het belang van het triviale

Aldus verliep, kort samengevat, het leven van Horatio Nelson. Dit zijn de levensfeiten, en die moet men kennen om een ‘personal history’ van hem te kunnen schrijven. Om Nelson te tonen als mens, en niet als admiraal hanteert Hibbert verschillende

technieken. Allereerst weet hij trefzeker uit diens vele brieven typerende en saillante passages te citeren. Daarnaast laat hij veelvuldig ooggetuigen aan het woord om Nelsons voorkomen en optreden op verschillende momenten in zijn leven te beschrijven. Over zijn gewoontes thuis en aan boord komen wij in dit boek ook het een en ander te weten. Hibbert vermeldt bijvoorbeeld dat de grote zeeheld vloekte en geen boeken, maar alleen kranten las, dat hij bij zijn maaltijden zelden meer dan twee glazen wijn dronk, en dan nog aangelengd met wa-



Nelson, in gedachten verzonken, kort voor de slag bij Trafalgar. Gravure door C.W. Sharp, naar een schilderij van Charles Lucy.

ter, en dat hij aan een paar uren slaap genoeg had. Verder dragen ook de vele kleine, ogenschijnlijk triviale details, waarvan Hibbert in bijzinnen en terzijdes melding maakt, bij aan een zeer persoonlijk relaas. Hibbert richt in zijn boek de aandacht op aspecten van Nelsons leven die in eerder verschenen biografieën slechts zijdelings of soms in het geheel niet aan de orde kwamen, maar die wel van wezenlijk belang zijn om inzicht te krijgen in diens persoonlijkheid.[7.] Zo staat hij veelvuldig stil bij zijn uiterlijk en gezondheid, aspecten die in het geval van de éénarmige en éénogige Nelson niet alleen samenvielen, maar ook diens leven - zowel publiek als privé - ingrijpend beïnvloedden. Afgezien van de ernstige handicap aan arm en oog bracht het militaire *métier* Nelsons toch al ziekelijke gestel nog op andere wijzen blijvend lichamelijke schade toe. De malaria en andere tropische koortsen, die hij aan het begin van zijn carrière opliep, en de hoofdpijnen als gevolg van een zware hoofdwond in de slag bij Aboekir, zouden hem tijdens zijn leven bij herhaling teisteren. Bovendien bezorgden de grote spanningen die zijn beroep met zich bracht, hem hartkloppingen, kortademigheid, misselijkheid, maagpijn en indigestie. Het maakte Nelson, met zijn neiging tot hypochondrie, vaak prikkelbaar en depressief. Op zulke momenten verlangde hij intens naar de dood. Volgens Hibbert zou deze geestesgesteldheid het soms falende oordeel en nu en dan raadselachtige gedrag van Nelson mede kunnen verklaren.

Ook zonder het dof-starende rechteroog en de lege, op de borst vastgespelde mouw, moet Nelsons verschijning opmerkelijk zijn geweest. Hij was mager en klein van gestalte en sprak met een hoge, nasale stem, waarin een zwaar Norfolks dialect doorklonk. Zijn gelaatstrekken waren scherp en streng. Aangezien hij al vroeg vele tanden miste, lachte hij zelden; hoogstens glimlachte hij, maar altijd met de lippen op elkaar. Hij had een bleke, ongezonde huidskleur en was vroeg grijs, wat het poederen van zijn haar overbodig maakte. Het meest viel Nelson echter op door zijn kleding. Bij voorkeur vertoonde hij zich in groot tenue, het uniform geheel bedekt met een bonte verzameling onderscheidingen en eretekens. Het maakte een protserige indruk en gaf hem iets potsierlijks. Hij leek ‘more like the Prince of an Opera than the Conqueror of the Nile’ (228), aldus een ooggetuige. De aandacht die hij zo steeds op zich wist te vestigen, werd hem ten slotte fataal: bij Trafalgar was hij een al te gemakkelijk doelwit voor de Franse scherpschutters.

Nelsons pronkzucht was een uiting van zijn bovenmatige ijdelheid. Van jongs af had hij de neiging zich te onderscheiden en wilde hij geprezen worden. Nelson was zeer van zichzelf overtuigd, en bescheidenheid was hem vreemd. Hij hield ervan na terugkeer in Groot-Brittannië massaal door het volk op straat te worden toegejuicht: ‘the enticing lure of the acclamations’ (162), noemt Hibbert het. Maar welke eerbewijzen hij ook ontving, Nelson vond het nooit genoeg. Voortdurend voelde hij zich miskend en te kort gedaan. Dat hij bijvoorbeeld na Aboekir ‘slechts’ baron werd, betekende voor hem een diepe teleurstelling; hij achtte zichzelf meer waard. Ook de titel van burggraaf, die hij na Kopenhagen ontving, stelde hem niet tevreden. Het meest ingenomen was hij met de titel ‘Hertog van Bronte’, die hij in 1799 van de koning der Beide Siciliën ontving. Tot aan zijn dood zou hij dan ook steeds ondertekenen met ‘Nelson & Bronte’. Daar de Britse regering, zijns inziens, te weinig deed om hem de gepaste eer te bewijzen, nam Nelson deze taak zelf ter hand. Tijdens zijn verblijven in Groot-Brittannië bracht hij heel wat uren door met poseren voor kunstenaars - soms zelfs voor twee tegelijk - die zijn uiterlijk schilderden, schetsten,

beeldhouwden of op penningen vastlegden. ‘That foolish little fellow Nelson has sat to every painter in London’ (231), merkte één van zijn superieuren op, zonder

daarbij erg te overdrijven. Hoogstpersoonlijk zag hij erop toe dat de prentenwinkels in de hoofdstad volhingen met zijn heldengelaat. Van zijn buitenhuis Merton Place maakte Nelson een aan zichzelf gewijd museum, van onder tot boven volgestouwd met portretten en met afbeeldingen en relikwieën van zijn krijgsverrichtingen. 'An excess of vanity which counteracts its purpose', aldus het oordeel van een onthutste bezoeker, die hieraan toevoegde dat 'to make his own [house] a mere looking-glass to view himself all day is bad taste' (293-294).

Hibbert beklemtoont in zijn biografie nog andere in het oog springende karaktertrekken van Nelson. Tijdgenoten werden getroffen door zijn hardvochtigheid enerzijds en zijn ruimhartigheid en medeleven anderzijds. Nelson behoorde tot de marineofficieren die aan boord een strenge tucht handhaafden: al voor kleine overtredingen liet hij bemanningsleden geselen en grote misdrijven werden door hem bestraft met ophanging. Tegelijkertijd toonde Nelson zich echter ook ontvankelijk voor de gerechtvaardigde klachten van het scheepsvolk en probeerde hij oprecht de levensomstandigheden aan boord te verbeteren. Nelson was een populaire vlagofficier, die op gemakkelijke wijze met de bemanningsleden omging. De matrozen respecteerden en vertrouwden hem, en noemden hem liefdevol 'our Nel'. Door zijn woorden en daden wist hij steeds weer hun genegenheid te winnen. Medelevend en genereus was Nelson ook ten opzichte van zijn familieleden, vrienden en collega's. Door de positie die hij innam en door zijn invloedrijke contacten kon hij hen voorzien van betrekkingen en geld. Zij allen lieten dan ook niet na hem voortdurend met verzoeken van dien aard te bestoken, en zelden zonder resultaat. Deze houding nu contrasteert scherp met de gevoelloze wijze waarop hij zijn echtgenote behandelde na zijn terugkeer uit Napels eind 1799. Tot dan toe was Nelson tevreden geweest over zijn huwelijk, hoezeer Fanny's kinderloosheid hem ook teleurstelde, en hoezeer haar onvermogen het huishouden te bestieren, haar weinig schitterende optreden in de Londense *society*, en de - in zijn ogen - te geringe lof die zij zijn militaire prestaties toezwaaide, hem ook irriteerde. Nadat hij echter verliefd was geworden op een andere vrouw, veranderde zijn houding volkomen. Niet langer kon hij Fanny's aanwezigheid verdragen. Hij voorzag haar van een toelage en bande haar op botte wijze voorgoed uit zijn leven. Iedere toenaderingspoging wees hij af. Toen zij hem na de overwinning bij Kopenhagen een felicitatiebrief stuurde, retourneerde hij deze met de aantekening: 'Opened by mistake by Lord Nelson, but not read' (274).

Degene die deze radicale ommekeer in Nelsons gevoelens voor zijn echtgenote teweegbracht, was Emma Hamilton[8], en aan hun relatie besteedt Hibbert in zijn boek de meeste aandacht. Zoveel aandacht zelfs dat zijn recensent Rodger geërgerd noteert: '[this book] might indeed be more exactly presented as the biography of a relationship, of Nelson and Emma'.

Emma was de dochter van een dorpssmid die er door haar uiterlijk in was geslaagd hogerop te komen: eerst gedurende korte tijd werkzaam in een chique Londens bordeel en daarna lange tijd de *maintenée* van enkele jonge edellieden, was zij in 1791 de echtgenote geworden van de vijfenderig jaar oudere Sir William Hamilton, de Britse ambassadeur in Napels. Tijdens haar verblijf in aristocratische kringen had Emma zich de nodige kennis en vaardigheden eigen gemaakt om zich vol zelfvertrouwen in 'polite society' te kunnen bewegen. Toch bedekte dit vernis van beschaving niet iedere herinnering aan haar nederige komaf. In menig opzicht behield zij in menig opzicht de manieren van een barmeid. Toen Nelson Emma eind 1798

voor de tweede keer ontmoette, was zij overigens niet meer de schoonheid die hij vijf jaar eerder had gezien. In de

‘Dido in despair’, karikatuur door James Gillray. Een wanhopige lady Hamilton springt op uit het bed, waarin haar echtgenoot nog ligt te slapen, wanneer zij door het open venster de vloot van admiraal Nelson ziet uitzeilen.

tussentijd had zij namelijk haar perfecte figuur verloren en was ze buitengewoon dik geworden. Lady Hamilton ‘once considered the most beautiful woman in Europe’, aldus een tijdgenoot, ‘is [now] the fattest women I've ever set eyes on, but with the most beautiful head’ (215).

Op deze vrouw werd Nelson hopeloos verliefd. Wat hem in Lady Hamilton aantrok, was vooral de verheerlijkende bewondering voor zijn persoon en zijn daden, waarvan zij onophoudelijk blijk gaf. Hiervan kreeg hij nooit genoeg, want dàt was wat hij van een vrouw verwachtte. Daarnaast toonde Nelson zich ontvankelijk voor de moederlijke zorg waarmee zij hem overstelpte. Weinig opmerkelijk voor een man, ‘whose own mother had died when he was nine years old’ (175), zo suggereert Hibbert achteloos in een bijzin. Niet in de laatste plaats was het natuurlijk ook Emma's fysieke verschijning die Nelson in vervoering bracht. Hij vond haar - in Hibberts woorden - ‘so plumply beautiful,... so exciting and voluptuous as a woman’ (162) dat ‘his sexuality [was] deeply and turbulently aroused’ (176). Gaandeweg raakte hij geheel van haar bezeten en kon hij aan niets anders meer denken. Ze deelden zoveel mogelijk elkaars gezelschap en deden weinig moeite de aard van hun relatie te verbergen. Zij vormden een allerwonderlijkst liefdespaar: hij, het kleine, schriele, zwijgzame mannetje, éénogig en éénarmig, in het opzichtige, met eretekens volgehangen marine-uniform en zij, de exuberante, moddervette matrone, gehuld in bij voorkeur klassiek-Griekse gewaden. Daarnaast was er dan nog Emma's echtgenoot, Sir William Hamilton, die er - omwille van de gemoedsrust van zijn oude dag - de voorkeur aan gaf de ogen te sluiten voor het feit dat zijn vrouw hem tot een hoorndrager maakte. Terecht spreekt Hibbert over een ‘unconventional trio’ (291). Zijn obsessie voor ‘Fair Emma, Good Emma, Great Emma, Virtuous Emma’ (281)

belette Nelson meer dan eens zijn taak als vlagofficier naar behoren te vervullen. De aanvallen op Boulogne in 1801 liepen uit op een ramp met vele doden en gewonden, door onvoldoende voorbereiding, omdat hij er zijn gedachten niet bij had kunnen houden. En tijdens zijn verblijf in Napels en Palermo legde Nelson de orders van zijn commandant om uit te varen naast zich neer, omdat hij hierdoor van zijn geliefde zou worden gescheiden. 'Lady Hamilton has had command of the fleet long enough' (211), fulmineerde de Britse opperbevelhebber toen hem deze insubordinatie ter ore kwam. Allengs ging Nelson geloven dat Emma hem geluk bracht, dat hij aan haar zijn militaire successen te danken had: 'Lord Nelson to his Guardian Angel' (264) schreef hij op de brief die hij op de avond van de slag bij Kopenhagen aan haar richtte. Ja, hij was zo door haar verblind dat hij ook zijn officieren dwong aan deze eredienst rond zijn beschermheilige 'Santa Emma' deel te nemen. Uiteindelijk maakte Nelson zich door zijn gepassioneerde liefdesrelatie met Lady Hamilton tot de *risée* van de hele vloot.

Leven, werk of persoonlijkheid

Zoals gezegd staan de biograaf bij de uitvoering van zijn taak drie wegen open: hij kan trachten het leven van de hoofdpersoon in al zijn facetten weer te geven, hij kan diens daden centraal stellen of hij kan zich in hoofdzaak richten op de persoonlijkheid van zijn held. De eerstgenoemde benaderingswijze verdient de voorkeur; daarover kan geen twijfel bestaan. Maar het schrijven van een dergelijke - geïntegreerde - biografie is van de drie opties tevens de moeilijkste. In de praktijk behoren de meeste biografen tot de tweede categorie, ook al verkeren velen van hen in de veronderstelling een alomvattende levensbeschrijving te hebben afgeleverd. Zij gaan namelijk uit van de onaantastbare premisse dat iemand een biografie verdient omwille van het belang van de door hem of haar verrichte daden. En wanneer het openbare optreden aldus reeds op voorhand centraal staat, worden de persoonlijke aspecten maar al te vaak tot bijzaak. Dat iemand ook - of beter: juist - voor een biografie in aanmerking komt op grond van een opvallende persoonlijkheid of een opmerkelijk privé-leven, waarop door de belangrijke daden van de betrokkene de aandacht wordt gevestigd, is een uitgangspunt dat helaas slechts door weinig biografen wordt gekozen.

Hibbert heeft dit met *Nelson. A personal history* wel gedaan, en de kritiek die hij daarmee over zich heeft afgeroepen van een recensent als Rodger toont aan hoe weinig vanzelfsprekend een dergelijke benaderingswijze nog is. Diens voornaamste bezwaar tegen Hibberts Nelson-biografie, dat 'the reader wil never understand this paradoxical man unless he can understand how he triumphed in his profession', is echter niet alleen irrelevant, maar ook onjuist. Zij is irrelevant, omdat Hibbert met zijn 'personal history' niet de pretentie heeft een volledig beeld van Nelson te geven: hij wil hem tonen als mens, niet als admiraal. Bovenal is Rodgers kritiek onjuist. Het paradoxale van Nelson ligt immers niet zozeer in de tegenstelling tussen zijn militair genie en zijn menselijke zwakheden, maar in de tegenstrijdigheden in zijn karakter[9]: de moedige en ondernemende officier tegenover de depressieve hypochonder, de amicale en meelevende superieur tegenover de kinderlijke ijdeltuit en praalhans, de genereuze broer en collega tegenover de onbarmhartige en wraakzuchtige

tegenstander, de gevoelloze ex-echtgenoot tegenover de geobsedeerde minnaar. Juist door deze complexe persoonlijkheid en dit onconventionele privé-leven tot uitgangspunt van zijn biografie te nemen is Hibbert erin geslaagd dan wel niet 'the whole Nelson', maar ieder geval 'the essential Nelson' te laten zien.

A.J.C.M. Gabriëls is historicus. Hij is eindredacteur van het *Biografisch Woordenboek van Nederland*.

Eindnoten:

1. Christopher Hibbert, *Nelson. A personal history* (Londen, Viking, 1994) xix + 472 blz., geïll. Ook verschenen als paperback (Londen, Penguin Books, 1995). Bespreking van dit boek door N.A.M. Rodger in: *The Times Literary Supplement*, 2-12-1994 (p. 28).
2. Vgl. Hans Schoots, 'Zijn meest intrigerende schepping. De levens van Joris Ivens', in: *Biografie Bulletin* (dec. 1991) 16-17: 'Waarover gaat een biografie? Over het leven van de hoofdpersoon. Dit lijkt een plattitude, maar het betekent dat een dergelijk boek niet op de eerste plaats gaat over de analyse van iemands werk. Zulke publicaties zijn belangrijk en waardevol, maar het zijn in mijn ogen geen biografieën' (...) 'Mij lijkt de meest fundamentele vraagstelling in elke biografie: Wie was de mens waarover dit boek gaat?'. Deze uitspraak wordt met instemming aangehaald door Carel Blotkamp, 'Piet Mondriaan en de Stijl. Kunst en leven in het Interbellum', *ibidem* 2 (1992) 73.
3. Ook in Nederland zijn de aanhangers van de op het werk gerichte benaderingswijze in de meerderheid. Nog onlangs noteerde een interviewer uit de mond van L.J. Giebels, de auteur van een vuistdikke biografie van de naoorlogse politicus L.J.M. Beel, de uitspraak: 'Dat Beel en zijn vrouw bijna uit elkaar zijn gegaan, dat heb ik niet in het boek opgenomen. Ik ga in de biografie alleen in op het privé-leven van Beel voor zover dat nodig is om zijn openbare leven te kunnen begrijpen'. Beel 'with the politics left out' is voor deze biograaf kennelijk ondenkbaar (Interview met L.J. Giebels door Pien van der Hoeven, in: *Historisch Nieuwsblad* (nov. 1995) 46).
4. N.A.M. Rodger, *The insatiable earl. A life of John Montagu, fourth earl of Sandwich, 1718-1792* (Londen, HarperCollins, 1993). Vgl. mijn bespreking van dit boek in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 109 (1996) 137-138.
5. *The personal history of Samuel Johnson* (Londen, Longman, 1971); *The Virgin Queen. The personal history of Elizabeth I* (Londen, Viking, 1990).
6. Vgl. Leonard W. Cowie, *Lord Nelson, 1758-1805. A bibliography* (Westport en Londen, Meckler, 1990).
7. Op welke aspecten Hibbert zijn aandacht richt, blijkt uit de onderverdeling van het trefwoord 'Nelson, Horatio' in de index achterin zijn biografie (pp. 464-467). Een vergelijkbare onderverdeling is aangebracht bij het trefwoord 'Hamilton, Emma' (pp. 459-460).
8. Ook over Emma Hamilton zijn enkele biografieën verschenen. De recentste is: Flora Fraser, *Beloved Emma. The life of Emma Lady Hamilton* (Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1986).
9. Tom Pocock, auteur van de veelgeprezen biografie *Horatio Nelson* (Londen, The Bodley Head, 1987), komt eveneens tot deze conclusie. Vgl. zijn bespreking van Hibberts boek in: *Literary Review* (okt. 1994) 7-8.

‘Die Russen toch. Kerels!’
Bordewijks fascinatie voor film
Elly Kamp

In 1931 verscheen *Blokken* van F. Bordewijk, geschreven in een voor hem nieuwe stijl. Hij droeg de roman op aan de natuurkundige A. Einstein en aan de filmregisseur S.M. Eisenstein. Het lag gezien die opdracht voor de hand, dat Bordewijk Eisensteins films had gezien, maar tot nu toe was niet bekend dat Bordewijk jarenlang gefascineerd is geweest door het nieuwe medium. Hij bezocht - vaak samen met zijn zoon - filmvoorstellingen in de bioscoop en in besloten kring en was enige jaren lid van een filmstudiegroep. Deze persoonlijke belangstelling vormt één van de verklaringen voor de verandering van zijn stijl.

‘Wij geloven in de film’: onder dit motto verscheen in het jaar 1926 een verzameling artikelen in *De Vrije Bladen*. De auteurs geloofden niet alleen in de film, zij waren ook overtuigd van de heilzame invloed van het nieuwe medium op andere onderdelen van de kunst[1]. Zo riepen Jules Sonnenfeldt en Constant van Wessem op tot het schrijven van eigentijds proza dat kort, krachtig en dynamisch, zonder overbodige psychologische uitleg en gedetailleerde beschrijvingen moest zijn: ‘schrijven met de techniek der film’. In een ander, laaiend enthousiast artikel werd door Luc Willink de film *Pantserkruiser Potemkin* van de onbekende Russische cineast S.M. Eisenstein geïntroduceerd. Hij had deze film in Berlijn gezien en beschreef het overweldigend succes: begonnen in een achterafbioscoopje speelde de film binnen enkele maanden voor uitverkochte zalen in alle grote theaters.

Pantserkruiser Potemkin (1925) ging op 10 september 1926 in Amsterdam in twee theaters in première[2]. De film maakte ook in Nederland grote indruk op de toeschouwers, onder wie de auteur F. Bordewijk[3].

In 1926 werd Bordewijk 42 jaar. Hij was op een cruciaal moment in zijn literaire carrière aangekomen. Na een door de kritiek nauwelijks opgemerkte dichtbundel in 1916 had hij tussen 1918 en 1924 drie bundels *Fantastische Vertellingen* gepubliceerd die weliswaar niet geheel genegeerd werden in de pers, maar zo slecht verkochten dat de auteur voor de uitgave van de tweede en derde bundel zelfde produktiekosten moest betalen. In 1925 probeerde hij de uitgever tevergeefs te bewegen tot de uitgave van een vierde bundel. Ook al bleef hij nog een aantal jaren verhalen in dezelfde trant schrijven, hoop op meer waardering had hij kennelijk zelf ook niet meer, toen hij in 1928 voorstelde de bundels tegen sterk verlaagde prijzen op te ruimen[4].

Dit had het moment kunnen zijn om te stoppen met de ‘tijdpassering’, zoals hij zijn literaire werk later achteloos noemde, een liefhebberij die hem voornamelijk teleurstellingen had opgeleverd en geld had gekost. Bordewijks beroep was advocaat, een beroep dat - volgens eigen zeggen - het allerbelangrijkste voor hem was. Het zou voor de hand gelegen hebben om zijn literaire pogingen te staken en voortaan zijn tijd, ambitie en energie te gebruiken om verder te komen in zijn vak. Hij had op wetenschappelijk terrein kunnen publiceren om binnen zijn vakgebied naam te maken - en om zo wellicht als hoogleraar in de voetsporen te treden van zijn oudere broer.

Bordewijks ambitie lag echter bij de literatuur en na twintig[5.] jaar literaire arbeid zouden zijn inspanningen uiteindelijk beloond worden. De erkenning als schrijver waarop hij tot dan toe vergeefs had gewacht zou hem onverwacht alsnog ten deel vallen, mede dankzij de invloed die hij van het medium film onderging.

Constant van Wessem had in 1929 zijn grote essay 'Het nieuwe proza' in *De Vrije Bladen* gepubliceerd. Hierin werkte hij de denkbeelden uit 1926 nader uit: het nieuwe proza moest bestaan uit een korte, zakelijke notering van situaties en gevoelens en vooral het bewustzijn van het moderne leven met al zijn nieuwe technologische ontwikkelingen uitdrukken. Van Wessem herhaalde zijn mening dat de film hét medium was om dat moderne levensgevoel over te dragen: een voorbeeld voor de literatuur.

Bordewijk heeft aan deze oproep gehoor gegeven. Hij heeft vanaf dat moment zijn stijl drastisch veranderd, maar zich niet laten meeslepen in modieuze en geforceerde probeersels. Daarvoor was hij teveel een man van middelbare leeftijd, van wie de persoonlijkheid was gevormd en de grote thema's vastlagen. Bovendien was hij werkelijk geïnteresseerd in 'het moderne leven': de nieuwe technologische ontwikkelingen, de kunst, de architectuur, en vooral de film. Deze ommezwaai vond plaats met de korte roman *Blokken*, die hij schreef rond zijn 45ste. Deze fase noemde hijzelf 'climacterium' of 'de gevaarlijke leeftijd van de man' in een verhaal uit 1935, 'Huissens, een climacterium.'[6.]

In *Blokken*, dat in mei 1931 verscheen, beschrijft Bordewijk een totalitaire staat die 45 jaar bestaat, maar over zijn hoogtepunt heen lijkt te zijn. De leden van de regeringsraad voelen het verzet onder de bevolking groeien, maar kunnen zich het einde van het regime niet voorstellen: 'Het kon niet,

F. Bordewijk

het climacterium der staatsorde reeds thans'[7.]. Er dreigt echter een opstand. De leiders van de tegenbeweging, groep-A, pleiten voor het individu en voor het recht om kritiek

te leveren. Zij zien slechts vooruitgang als men de persoonlijke eerzucht een kans geeft. Hun geleerden en kunstenaars, die anoniem moeten blijven, missen de prikkel der ijdelheid: ‘De faam is de sympathicus van de vooruitgang[8.]’. Wellicht spreekt hieruit de opstandigheid van een auteur die op zijn vijfenveertigste nog steeds niet de faam heeft verworven, die hem toekwam.

Bordewijk zag in 1926 of 1927 de film *Potemkin* van Sergei Eisenstein en in 1930 wellicht delen van *De generale lijn* die toen tijdens het bezoek van Eisenstein aan ons land vertoond zijn. Hij was zozeer onder de indruk - in *Karakter* uit 1938 laat hij zijn romanfiguren bewonderend uitroepen: ‘vooral *De generale lijn* was subliem’ - dat hij zijn roman *Blokken* opdroeg ‘Aan S.M. Eisenstein en A. Einstein, filmcomponist en wijsgeer, meesters der verschrikking’.

Er zijn overeenkomsten in opbouw (de klassieke opbouw van de tragedie) en in thema (opstand van het volk tegen een autoritair systeem) tussen *Blokken* en *Potemkin*[9]. De belangrijkste overeenkomst is echter eenzelfde fascinatie voor een groots en meeslepend idee, eenzelfde gevoel voor pathos. Bordewijk zal iets ervaren hebben als de criticus in *De Vrije Bladen*, die de film als volgt omschreef: 'een bestiale droom, een angstroes. [...] Het is ongelooflijk, dat daar zulke oerkrachten leven, dat deze halve Aziaten, deze onzindelijke kerels ons zoo ongezouten te pakken nemen.'[10]

Zoals Eisenstein deze reacties weet op te roepen door zijn montagetechniek en zijn gevoel voor ritme, zo geeft Bordewijk zijn angstaanjagende toekomstbeeld vorm door het gebruik van een strakke, gebeitelde stijl. Hij brengt snelle opeenvolging van beelden tot stand door een specifieke romanopbouw, een montage in korte, afgeronde stukken tekst met een explicatie in de vorm van tussenteksten als 'De monoliet' en 'De zonde'. Niet alleen het tempo, ook de beweging weet Bordewijk 'met de taal der film' in de roman over te brengen in de beschrijving van de massa's, zoals in de volgende totaal-shots: 'In gesloten colonnes ging het voorwaarts, de vrouwen en meisjes voorop meest. De armeeën vormden onberispelijke vierkanten en rechthoeken', en: 'Er waren armeeën van enkel jonge mannen, en deze waren het schoonst. Zij deinden en veerden als gruizige ijsgang in even bewogen water. Uit hun blik sprak de kantigheid hunner gedachten. Zij transigeerden niet, nu niet en nooit, maar hun lijf ging soepel en rustig, en paste zich aan. Zij droegen hun commune idealen in een rode orkaan van vlaggen boven hun hoofd.' Maar evenals Eisenstein weet hij in te zoomen op het individu: 'Alleen de zeer snelle opmerker peilde het individuele, en zag dat in deze kloeke groepen veel stak dat verrassend schoon was.'[11]

Het authentieke van de roman, waarin Bordewijk-thema's als wreedheid en macht een grote rol spelen, komt tot uitdrukking in de verschillen met *Potemkin*: de film van Eisenstein is een film van de hoop, waarin de opstandelingen frisse matrozen zijn die 'het volk', inclusief het leger, lijken mee te krijgen in hun opstand tegen het tsaristisch bewind. Het boek van Bordewijk is een boek van de angst, waarin de leiders van het verzet worden geëxecuteerd en de onrust onder het volk zich uit in corruptie, drankmisbruik, gokken en prostitutie.

Bordewijk toont in zijn roman een voorkeur voor gruwelijke details als het gedurende drie dagen tentoonstellen van de doden 'gecarboliseerd om het eerste bederf te weren'[12] voordat ze naakt en staande begraven worden, en het neermaaien van de opstand: 'Mensen die zich brandend uit de vijfde verdieping stortten werden nog in hun val aan stukken geschoten. Zij kwamen neer als lege hulzen, hun ingewanden na hen.'[13] Het is dan ook niet verwonderlijk dat Bordewijk[14] *Un chien Andalou* van Luis Bunuel uit 1928 zo fascinerend vond. In deze surrealistische film komt een van de beroemdste enge scènes uit de filmgeschiedenis voor: we zien een man zijn scheermes slijpen en vervolgens het hoofd van een jonge vrouw met grote, wijdopen ogen. Even later splijt de man met het scherp van het mes het oog van de vrouw.

Eisenstein wist als één van de eerste filmers massascènes overrompelend in beeld te brengen en daarmee ontzetting op te roepen. Bordewijk noemt hem in zijn opdracht een 'meester [beheerser] der verschrikking'. *Blokken* is niet alleen aan Eisenstein, maar ook aan Einstein opgedragen, een tweede meester der verschrikking, die met

zijn nieuwe relativiteitstheorieën de chaos in eerste instantie groter maakte, maar uiteindelijk dieper inzicht bracht. Bovendien zal Bordewijk met zijn gevoeligheid voor namen bij de formulering van deze dubbele opdracht met genoegen geconstateerd hebben dat Einstein zo aardig op Eisenstein rijmt. De opdracht is echter vooral van be-

Einstein (links) en Lyovshin aan het werk voor *Potemkin*

lang als signaal dat hij geassocieerd wil worden met de nieuwe tijd.

Bordewijk kreeg lovende kritieken, zoals die van Anthonie Donker en Ad J. Sassen. *Blokken* werd gezien als zeer geslaagd, 'een feilloos gemonteerde film'. Deze roman bracht Bordewijk eindelijk waardering van de kant van belangrijke critici die hem bij de moderne literatuur, het nieuwe proza, indeelden.

Na *Blokken* verminderde Bordewijks belangstelling voor de film niet, integendeel. Hij was volgens zijn zoon[15.] weliswaar geen lid van de Filmliga, maar bezocht wel de avonden van een Filmstudiegroep in Den Haag[16.].

Als lid van deze studiegroep zag hij in besloten voorstellingen een aantal belangrijke films. Hij ging ook naar de bioscoop en bezocht door communisten georganiseerde speciale voorstellingen als daar belangrijke Russische films kwamen die niet elders in roulatie gingen.

De invloed van de films die hij zag, bleef niet beperkt tot het door Eisensteins *Potemkin* geïnspireerde *Blokken*. Beweging en snelheid zijn ook hoofdkenmerken van *Knorrende beesten* uit 1932. Daar beschrijft hij de autorennen als volgt: 'De rennen filmden langs hem heen [...]. De grote beesten gingen merkbaar sneller. Bij het park hadden zij een vaart dat men de gezichten niet meer zag.'[17.]

Ook in *Bint* (1934) weet Bordewijk de oproer na de zelfmoord van een afgewezen leerling en de rol van Bints keurklas, 'de hel', als beweging te beschrijven: 'De oproerigen stonden vooraan bijeen. Daarachter op afstand stond het volk, verspreid nog. Daarachter was het plein nog leeg. Het plein was groot. Over het lege kwam een linie in matige draf aangedraafd. Was het de politie? Zij hadden geen helmen. De linie spleet de kijkers en viel het oproerblok in de rug. Het was de complete hel. Zij kwam net op tijd.'[18.]

Deze vaart en snelheid heeft Bordewijk in latere romans niet volgehouden. In het aanzienlijk wijdlopiger *Karakter* (1938) beschrijft hij wel met groot enthousiasme de films die hij gezien heeft. In de roman gaan Katadreuffe, zijn communistische vriend Jan Maan en zijn moeder Joba geregeld naar 'het rode Caledonia op de haven'[19], waar voor de communistische cel zulke mooie Russische films vertoond worden. Ook genodigden mogen mee. Nu heeft Bordewijk zelf als genodigde films gezien in gebouw Excelsior aan de Zeestraat in Den Haag waar voor de V(ereniging) van V(rienden der S(ovjet) U(nie) midden jaren dertig films werden vertoond. Omdat het om belangrijke Russische films ging, die niet elders in roulatie kwamen, werden deze voorstellingen van de V.V.S.U. niet alleen door communisten, maar ook door filmliefhebbers als vader en zoon Bordewijk bezocht[20]. De volgende beschrijving uit *Karakter* lijkt

een ooggetuigeverslag: ‘Een kale kille ruimte vol armoede, maar heel kalm, vrouwen hadden zelfs zuigelingen meegebracht en fopspenen en flessen kindermelk.’ Ze [Katadreuffe, zijn moeder Joba en zijn vriend Jan Maan] zien er *Der weg ins Leben* van Ekk en Wertofs (of Vertovs) *Drie liederen van Lenin*[21]. Ook zagen zij *Bed en sofa* van Room en Dzigans *Matrozen van Kronstadt*[22]. Het grootste enthousiasme wordt opgeroepen door de films van Eisenstein: *Potemkin* en *De generale lijn*. ‘De zaal zat aldoor ademloos, aan het slot werd stormachtig geklapt [...]. De films van Eisenstein sleepten hen mee, geen hunner had ooit iets zo machtigs gezien [...]. ‘Die Russen toch,’ zei hij [Jan Maan]. ‘Kerels!’[23]

Karakter is veel minder strak gecomponeerd dan de vorige, korte romans, maar bevat wel aan het einde één van de prachtigste flashbacks uit de Nederlandse literatuur. Katadreuffe loopt naar buiten, na de laatste confrontatie met zijn vader waarin hij deze verwijt hem jarenlang te hebben tegengewerkt: ‘Toen, buiten gekomen, dreef hem een grondeloze mistroostigheid over zijn houding vanzelf naar zijn moeder. Maar beeld en geluid vervolgden, hij zag dat vadermonster aldoor staan, de mond ging open en het woord kwam uit: ‘Of méégewerkt?...’[24]

In al zijn werk is Bordewijk de meester gebleven van het uitvergrote detail, van het inzoomen op oog, neus, gebit of voet: closeups. Als bijvoorbeeld Aga Valcoogh in *Noorderlicht* (1948) aan de telefoon ongeduldig staat te wachten op verbinding ‘zoomt’ de camera in op haar voeten: ‘Ze bleef bij het toestel en trappelde na een halve minuut reeds van ongeduld. Tegelijk bekeek ze met welgevallen haar blote voeten, klein, hooggewreefd. Ze verzorgde haar voetnagels slecht, ze had daarvoor veel te weinig aandacht, maar hoe mooi lagen de twee rijtjes aflopende tenen daar op het kleed, zonder enige woekering, blank, glad, stevig, precies passend in elkaar, als het ware en bloc uit een doosje gelicht en op de vloer neergezet.’[25].

Dergelijke passages doorstaan de tand des tijds. Dat is niet het geval met de portretten van filmsterren die hij - in een zwakke imitatie van de filmcriticus Menno ter Braak - in een bundel ‘grafredes’, getiteld *De laatste eer* (1935), heeft opgenomen.

Bordewijk had in 1933 in het Haagse Astatheater met zijn gezin de première van ‘Der blaue Engel’ bijgewoond[26]. Hij wijdt één van zijn grafredes aan Marlene Dietrich, omdat zij weliswaar in 1935 nog niet overleden, maar wel (in 1930) naar Amerika vertrokken was, hetgeen in de ogen van vele intellectuelen in die jaren ongeveer op hetzelfde neerkwam.

Hij beschrijft haar welluidende stem, vorstelijke voorhoofd, verrukkelijke blonde haar en haar blik: ‘Het schone oog keek diep en zacht, de schrijn van het rondschelpig ooglid dekte en ontdekte in langzaam spel zijn licht.’ Bordewijk noemt haar schoonheid beklemmend en verzucht: ‘Welk een unieke gewaarwording moest het zijn dit wezen, ook buiten de gebieden der liefde, te omvatten, en te voelen dat het leefde, dat het leefde.’[27]. In 1935 vond de literaire kritiek dit stukje over Marlene Dietrich ‘getuigen van echt mannelijk sentiment’. In dit mannelijk sentiment deed de vijftigjarige Bordewijk niet onder voor de veel jongere Ter Braak. Sterren als Marlene Dietrich en Greta Garbo maakten een verpletterende indruk en Bordewijk en Ter Braak lieten zich - zoals vele anderen[28] - een heel eind meeslepen, maar de beide auteurs hadden wel de behoefte zichzelf enigszins te verdedigen, zoals blijkt uit de formulering van hun bewondering. Zo schreef Ter Braak over Garbo: ‘Ik herinner mij nog altijd haar eerste kleine rol in “Die freudlose Gasse” van Pabst, die

een belofte was: een vraagteeken-vrouw, tussen vampier en madonna, met de eigenaardige weifelende beslistheid van een aristocrate'[29.] en Bordewijk over Dietrich: 'Haar rol [in "De blauwe engel"] was niet veel meer dan

Marlene Dietrich, 1932 (Collection Cinémathèque Suisse, Lausanne)

vulgair, maar zij speelde de rol als de grande dame die zij was.'[30.] Duidelijk geen dame was een Amerikaanse filmster als Mae West, die in 1932 op het toneel veel succes had met *Diamond Lil* en dat jaar ook haar filmdebuut maakte in *She done him wrong*, gebaseerd op *Diamond Lil*. Menno ter Braak zag een latere film, *I'm no angel*, toen deze Nederland tenslotte in 1933 in gecensureerde vorm bereikte. Het verhaal, dat ze zelf had geschreven, vertoonde volgens hem de fantasie van een keukenmeid en Mae in de hoofdrol noemt hij volvet en sloom. Hij is nog slechts geïnteresseerd in de nauwkeurige opgave van haar gewicht[31.].

Bordewijk sloeg eenzelfde toon aan in zijn op Mae West geïnspireerde grafschrift 'Op Rose Diamond: film-ster'[32.]: 'Dan was daar uw speeltalent, want geen uwer mededingsters kon haar boezem zwaarder doen zwoegen, en ik weet uit de beste bron, schoon niet die van persoonlijke proefneming, dat het verschil tussen het vloeden en ebben van uw adem niet minder dan 4½ inch kon bedragen'.

Zowel Bordewijk als Ter Braak vertoonde grote weerzin tegen Amerika en het Amerikaanse filmbedrijf.[33.] Ter Braak schreef naar aanleiding van de bewonderde Garbo: 'al heeft Hollywood, door de tot ster gepromoveerde actrice naar de overkant te lokken, op al haar minderwaardige qualiteiten gespeculeerd'. Bordewijk lijkt ook hierin een echo van Ter Braak als hij over Marlene zegt: 'De rattenvanger van Hollywood pijpte zijn loklied en het vorstenkind ging over de Oceaan.'

Bordewijk bleek geen talentvolle filmcriticus en ook als scenarioschrijver had hij geen succes. In 1948 ging hij in op een uitnodiging van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen om - onder motto - mee te doen aan een scenariowedstrijd. Behalve een verlangen om iets nieuws te proberen en het aantrekkelijke prijzengeld, zal ook hebben meegespeeld, dat Bordewijk hierin de mogelijkheid zag om in een bewerking van zijn roman *Bint* de omstreden hoofdfiguur, directeur Bint, menselijker te maken.

De uitnodiging zal geen verrassing zijn geweest, want zijn zoon, mr. R.F. Bordewijk, was in die jaren werkzaam bij hetzelfde ministerie als lid van de Voorlopige Raad van de Kunst. Vader Bordewijk had zijn liefde voor film overgedragen op zijn zoon.[34.] Er is even sprake van geweest, dat zoon Robert zitting zou nemen in de jury, maar hij is als secretaris vervangen door een andere vertegenwoordiger van het ministerie.

Bordewijk senior zal in ieder geval ingelicht zijn over de plannen, zodat hij per kerende post de uitnodiging kon accepteren.

Het resultaat voor Bordewijk en de andere uitgenodigde auteurs was bedroevend. Ook jongere auteurs onder wie Hella S. Haasse (motto: 'Ellen', titel: 'Sterrenjacht') en W.F. Hermans (motto: 'Le réel n'est jamais beau', titel: 'Ik zoek een kind'), die binnen de vrije inzending een synopsis van een scenario inzonden, kregen een slechte beoordeling. De jury was teleurgesteld over het gehalte van de 171 inzendingen, zo bleek uit een brief van 5 september 1950 aan de minister van O.K. en W., prof. dr. F.J.Th. Rutten. Niet alleen de vorm was onbevredigend, maar er waren ook 'vele schrijvers, die onvoldoende begrepen dat verhalen, welke op lustmoord, kinderroof, echtscheiding, smokkelarij, chantage, zwarte handel enz. gebaseerd waren, niet aan de bedoeling van prijsvraaguitschrijfster kunnen voldoen.' De eerste prijs werd dan ook toegekend aan zoiets opbouwends als 'De levensgeschiedenis van Dr. Aletta

Jacobs' door M. van Brink-Poort, die vrouwenrubrieken in verschillende bladen verzorgde en een streekroman had geschreven. Ze wist volgens een krantebericht niet hoe ze het ontwerp zou moeten uitwerken tot een volledig scenario. Er is dan ook niets meer van vernomen.

Bordewijk was met zijn synopsis 'Spartaanse methode', ingestuurd onder het motto 'Anna Roe', in de laagste regionen geëindigd. Ook al had hij het verhaal van *Bint* gepopulariseerd, de personages gewoner en de entourage Nederlandser gemaakt, de minister wilde eind jaren veertig iets positievers dan de onduidelijke moraal van Bordewijks *Bint*.[35.]

Interessant is echter dat uit synopsis en scenario bleek, hoezeer Bordewijk zich verdiept had in de 'filmtaal'. Hij stelde een aantal keren parallelle scènes, filmrijm, voor. Ook voor de achtergrondmuziek gaf Bordewijk in het scenario aanwijzingen. Hij wilde verschillende begeleidende motieven: een gierend motief van de strijkers, een sentimenteel motief van de houtblazers en een bonkend motief met vooral fagot, pauken en trom. De muzikale aankondiging van de belangrijkste dramatische groep, de klas die de hel werd genoemd, was door Bordewijk in de toonsoort As klein geplaatst. Dit was geheel in overeenstemming met wat Max Tak in de rubriek 'Filmmuziek' van het *Nieuw weekblad voor de cinematografie* in 1922 over filmillustratie door de muziek opmerkte: 'Wanneer men een zeer aangrijpende scène op het doek krijgt, voelt een goed musicus direct dat de mollen toonaard vooral Db of Asb(mol) zeer geschikt is'[36.].

Bordewijk heeft zijn pogingen om portretten van filmsterren te schrijven niet herhaald. In een in 1956 door hemzelf verzorgde keuze uit de bundel *De laatste eer* laat hij de stukken over Marlene en Mae weg. Evenmin heeft hij een tweede poging gewaagd om een scenario te schrijven, al had hij de mogelijkheden om *Bint* te verfilmen, goed gezien: de roman werd in 1972 door de VPRO voor de televisie bewerkt.

De invloed van de vele films die Bordewijk heeft gezien, was echter van cruciaal belang voor de verandering in zijn stijl. Hij bleek in staat tot het samenvoegen, monteren, van een aantal korte scenes tot een roman. Hij durfde massa- of groepsscènes te beschrijven (bijvoorbeeld in *Blokken, Bint, Karakter* en *Huissens*) en ontwikkelde een uitzonderlijk vermogen om de juiste locatie uit te zoeken voor zijn romans en verhalen. Gebouwen als het schoolgebouw in *Bint*, het bordeel in *Rood Paleis*, de ijzerfabriek in *Noorderlicht* om slechts een paar voorbeelden te noemen, spelen hun eigen, dreigende rol, vooral in schemering en duisternis. En weinig auteurs weten een gebouw, een interieur of een personage zo 'uit te lichten' als Bordewijk. In *Karakter*[37.] toont hij zich een meester in de belichting als hij het eerste bezoek van Katadreuffe aan zijn vaders deurwaarderskantoor beschrijft: 'Het was nu donker geworden, licht zag hij overal, en merkwaardig, hij zag veelsoortig licht. In het huis werd van alles gebrand.' Katadreuffe gaat het dreigend vooroverhellend gebouw binnen en vindt uiteindelijk de kamer van zijn vader, die hij vaak had gezien maar nooit goed opgenomen. 'Hij herkende de hoed en de jas meer dan de gelaatstrekken.' Hij ziet achter het bureau 'het borstbeeld van de man [...] een hanglamp met groene kap stortte het licht er loodrecht op neer'. De zoon beziet de vader die lijkt te slapen: 'de logge kwabbige kop op de borst. De ogen lagen nog precies in de slagschaduw van de hoedrand, maar ze waren gesloten [...] De ogen gingen open, de blik priemde. "En?" vroeg de stem.'

Bordewijk probeerde in zijn verhalen en romans een angstaanjagende droomwereld op te roepen. De film werd eind jaren twintig gezien als een nieuwe kunstvorm, die 'bevrijd van de tyrannie van het waarschijnlijke'[38.] beter dan het geschreven woord

in staat was om de toeschouwer mee te slepen in een irreële wereld vol verrukking en verschrikking. Bordewijks medium was echter niet de film, maar de literatuur. Hij had er al blijk van gegeven een scherpe, registrerende blik - als van een camera - te bezit-

De Bree passeert leerlingen uit ‘De Hel’. Scène uit de televisiebewerking van *Bint*, 1972.

ten. Nadat hij kennis had gemaakt met de filmtechniek kwam hij in zijn proza door een strakkere montage, in combinatie met een afgewogen locatiekeuze, cameravoering en belichting tot een nieuwe, geserreerde, beeldende stijl.

Eindnoten:

1. In jrg. 3 (1926) van *De Vrije Bladen* verschenen de nrs 7,8,9 (oct) 177-253 onder het motto ‘Wij gelooven in den film’. Het artikel van Sonnenfeldt staat in nr. 2 (feb) 48-49 van dezelfde jaargang.
2. In Cinema Royal en in Cinema Palace. Zie: *Versus* (1988) 2, p. 73-96.
3. Brief aan mij van de zoon van Bordewijk, mr. R.F. Bordewijk, van 5 februari 1992.
4. Reinold Vugs. *F. Bordewijk: een biografie* (Baarn, 1995). p. 71.
5. Idem, p. 41. Vugs noemt een verhaal in het weekblad *Eigen Haard* uit 1910 van de hand van Bordewijk.
6. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 6 ('s Gravenhage, 1984), p. 563.
7. F. Bordewijk. *Verzameld werk*, dl. 1. ('s Gravenhage, 1982), p. 40.
8. Idem, p. 28.
9. Zie: Renske Vijfvinkel. ‘Bordewijks roman “Blokken” en Eisensteins film “Pantserkruiser Potemkin”’, in: *Literatuur*. 3 (1986) 1, p. 23-30.
10. *De Vrije Bladen:* 3 (1926) 7-9 (oct) 221-225. Citaten op p. 223 en 224.
11. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 1. ('s Gravenhage, 1982), p. 12-13.
12. Idem, p. 15
13. Idem, p. 30
14. Brief aan mij van mr. R.F. Bordewijk van 5 februari 1992.
15. Brief van mr. R.F. Bordewijk van 5 februari 1992.
16. Brief van 24 mei 1995.
17. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 1. ('s Gravenhage, 1982), p. 59.
18. Idem, p. 111.
19. Waarschijnlijk is hiermee het gebouw van de AMVJ aan de Calandweg te Rotterdam bedoeld. Zie: Siem Bakker. *Ik ben maar een dilettant: F. Bordewijk 1884-1965*. (Nijmegen, 1991), p. 60. Siem Bakker opperde tegenover de auteur de mogelijkheid dat Bordewijk, die nogal dol was op woordgrapjes, via Calandweg op Caledonia was gekomen.
20. Brief van 24 mei 1995.
21. Deze film heeft Bordewijk als lid van de Filmstudiegroep op zondag 7 april 1935 gezien in het Studio-theater, Kettingstraat 12 te Den Haag, tijdens een besloten matinée. Toegang uitsluitend voor leden van de filmstudiegroep en de ‘societeit voor culturele samenwerking’.

22. Volgens mr. R.F. Bordewijk in een brief van 24 mei 1995 werd deze film vertoond in gebouw Excelsior aan de Zeestraat in Den Haag voor de V(ereniging) van V(rienden) der S(ovjet U(nie).
23. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 1 ('s Gravenhage, 1982), p. 486-487, resp. 596-597.
24. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 1. ('s-Gravenhage, 1982), p. 629-630.
25. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 3. ('s-Gravenhage, 1983), p. 520.
26. Brief van 5 februari 1992.
27. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 6. ('s-Gravenhage, 1984), p. 525.
28. De sterren werden zelfs tot soul-image gebombardeerd, zoals blijkt uit een brief van E. du Perron aan H. Marsman n.a.v. het handschrift van *De dood van Angèle Degroux* (1933): 'Ik heb er met Bep [de vrouw van Du Perron] een heelen tijd over gesproken, ofschoon zij niet alles gelezen heeft; volgens haar is Angèle een soort "soul-image" van je* ongeveer zooals voor sommige regisseurs en kritici Greta Garbo dat was. Ik geloof dat dit juist is.'
    * hierin krijgt Menno dan gelijk!
    En: 'Tenslotte, maar dit als zeer persoonlijke reactie: die Charles de Blécourt is wel *je* vrouwenverleider, hè, en bijgevolg ergens een hevige klootzak. Ik vind hem als zoodanig heel geslaagd, want als de man dik gaat doen en zich in het "hoogere" zoekt te rechtvaardigen, verbiedt zijn "cultuur" hem om carrément Greta Garbo of Marlene tot soul-image te nemen, en hij vindt dan... die stompzinnige, vervelende, door iedereen platgezongen Gioconda.' (In: E. du Perron. *Brieven* IV: 2 januari 1933-30 april 1934. (Amsterdam, 1978), p. 142, resp. 221).
29. *Filmliga*: 2 (1928-1929) 1 (oct 1928) 2-4.
30. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 6. ('s-Gravenhage, 1984), p. 524.
31. Menno ter Braak. '"I'm no Angel" but we'll see you again!' In: *Verzameld Werk*, dl. 3. (Amsterdam, 1980), p. 552-553.
32. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 6. ('s-Gravenhage, 1984), p. 522.
33. Dit anti-Amerikanisme was overigens zeer gebruikelijk onder filmliefhebbers. Zo gaf Slauerhoff in 1925 de film nog wel een kans, als de volgende vijfentwintig jaar de filminport uit de Verenigde Staten verboden zou worden. Zie: Ansje van Beusekom. 'Film als kunst?: opvattingen over film en filmkunst in Nederland (1918-1927)', in: *Jaarboek Mediageschiedenis* 1 (Amsterdam, 1989), p. 73-97.
34. Zoon Robert schreef zijn eerste filmkritieken, onder andere over de Russische film, in 1936, toen hij begin twintig was en wel in *Filmfront, officieel orgaan van het katholiek filmfront*. In 1948 werd hij redacteur van *Filmfront, tijdschrift voor filmcultuur* en later van *Filmforum*, waarvan hij van 1952 tot 1963 filmkritieken heeft geschreven. Vader en zoon hebben zich daarbij niet laten weerhouden door de omgeving waarin zij films zagen of recenseerden: bij door de communisten georganiseerde filmvoorstellingen of een katholiek filmtijdschrift.
35. Zie: Elly Kamp. 'Meester Bint en mr. Bordewijk'. In: *Literatuur*. 11 (1994) 6 (nov-dec) 355-361.
36. *Nieuw weekblad voor de cinematografie*: 1 (1922-1923) 7 (17 nov. 1922) [6].
37. F. Bordewijk. *Verzameld Werk*, dl. 1 ('s Gravenhage, 1982) p. 439-441.
38. Supervielle in *het speciale nummer van De Vrije Bladen* (1926): 'Ik dank aan de cinema vooral het bevrijd zijn van de tyrannie van het waarschijnlijke. Bij de andere kunsten hebben wij het gevoel of een gids ons bij de hand neemt. Bij de cinema vallen de overgangen, de uitleggingen weg, smelten realiteit en irrealiteit samen. Hier staat wat als verwarde vermoedens in u leefde, gepreciseerd en geordend voor u. Het ontrolt zich voor u, van u gescheiden. De cinema geeft ons weer vertrouwen in onze droomen.'

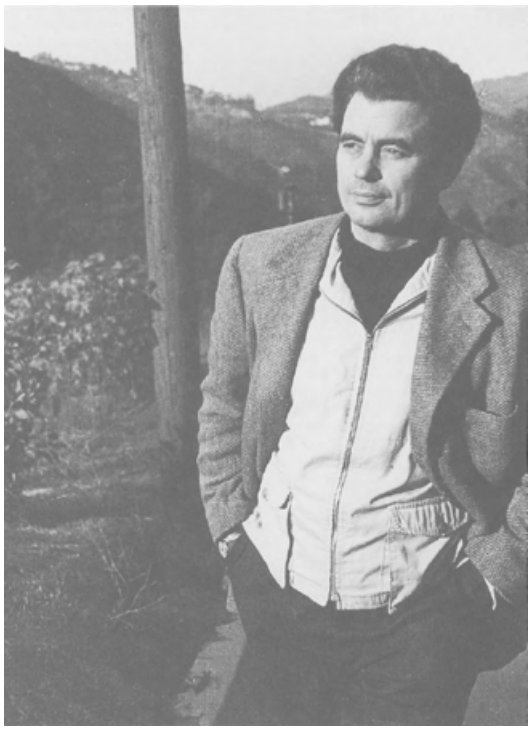
Joris Ivens: een kind van zijn eeuw
Over Gevaarlijk leven *van Hans Schoots*

Jan Vrijman

Toen Joris Ivens in 1989 op ruim 91-jarige leeftijd stierf, was hij al heel lang een legende; men beschouwde hem als een van de grootste kunstenaars die Nederland in deze eeuw had voortgebracht. Zijn reputatie was grenzeloos, hij behoorde tot de artistieke avant-garde van het interbellum. In eigen land vond hij, ook na de Tweede Wereldoorlog, erkenning bij allen die zich met de filmkunst bezig hielden- critici, essayisten, cinefielen. Hij was de held van linkse kunstenaars en intellectuelen, maar ook Telegraaflezers lazen in hun krant loftuitingen over hem. Toen hij in 1945 de kant koos van de Indonesische revolutie en tegen het Nederlandse kolonialisme, bleef de bewondering. Alleen de Nederlandse overheid bleef hem miskennen, veroordelen, dwarsbomen en schofferen en dwong hem tot een immigrantenbestaan. Pas in zijn zevenenzeventigste levensjaar, in 1985, kwam hier verandering in. Tijdens een groot filmfestival in Utrecht werd hij, voor zijn gehele oeuvre, geëerd met een bijzondere prijs, het Gouden Kalf. De jury verklaarde: 'Schandelijke laster en diepe vernederingen zijn over hem heen gekomen omdat hij filmde wat hij zag.' Daarop zag ook onze regering haar dwalingen in en zond haar minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur naar Parijs om Ivens haar verontschuldigingen aan te bieden: 'Ik constateer dat de geschiedenis u meer gelijk heeft gegeven dan uw toenmalige opponenten. Als minister van cultuur stel ik voor u thans de hand te reiken en ik hoop dat u deze zult aanvaarden.' De filmmaker antwoordde ontroerd: 'Dankzij u is de eenheid tussen mij en mijn vaderland hersteld'.

Zo was, tot tien jaar geleden, het algemene beeld van de filmer Ivens. Kort daarna verschenen de eerste onweerswolkjes aan de opgeklaarde hemel. In *Intermediair*, 'onafhankelijk en kosteloos weekblad voor personen met een voltooide academische opleiding' verscheen een artikel van Michel Korzec en Hans Moll, onder de titel 'De heiligverklaring van Joris Ivens'[1]. Het was een goed geschreven, agressieve aanval op Ivens, zijn werk en zijn bewonderaars. De documentatie kon moeilijk worden bestreden en was slechts op ondergeschikte punten in tegenspraak met Ivens in 1983 verschenen autobiografie *Aan welke kant en in welk heelal*, die in ons land welwillend was ontvangen. De verdienste van Korzec en Moll was dat zij Ivens' boek met de onbevangen oogopslag van buitenstaanders onder de loep hadden genomen en een aantal bedenkelijke feiten, die door Ivens' bewonderaars zonder nadenken met de mantel der liefde waren bedekt, in het gelid hadden gezet. Hun opmerkelijke stuk kreeg wel aandacht, maar geen onmiddellijke respons. De cinematografische incrowd beschouwde het als een niet serieus te nemen schotschrift, wat ook te wijten was aan de pamflettistische kwalificaties en extrapolaties die de auteurs hun artikel meegaven. De Ivens-bewondering bleef ongebroken. De jeugdige initiatiefnemers van het Amsterdamse International Documentary Filmfestival kozen hem in 1989 tot hun boegbeeld en de voornaamste filmprijs werd naar hem vernoemd.

Nu is daar de biografie van Hans Schoots, *Gevaarlijk Leven*[2], die in bijna vijfhonderd pagina's met een omvangrijk en voortreffe-



Joris Ivens in Hollywood, 1943 (nooit eerder gepubliceerde foto van Marion Michelle)

lijk notenapparaat en een uitvoerig register het leven van Ivens uitputtend uit de doeken doet. Het leest als een spannend jongensboek en dat is nauwelijks een diskwalificatie. Het leven van Ivens is immers het bijna onvoorstelbare verhaal van een man die tot op hoge leeftijd een jongensachtige avonturier bleef.

In de beschrijving van dat tomeloze leven toont Schoots zich een grootmeester. Zich baserend op Ivens' autobiografie uit 1982 is hem geen moeite te veel geweest om de duizelingwekkende feiten en gebeurtenissen te controleren, uit te diepen, waarheid en verdichtsel te scheiden, legendes te ontmaskeren en nieuwe gegevens boven water te krijgen. Schoots' vertelkunst is eerder journalistiek dan literair; hij is geen moment verdronken in de mer à boire van feitelijke of fictieve gegevens over zijn held - want dat is toch, in de klassieke betekenis, de gestalte die de hoofdpersoon van zijn boek aanneemt. Zijn uitgever zegt geen woord te veel als hij het boek aanbeveelt als ‘het meeslepende verhaal van artistieke dadendrang en succes, van revolutionaire begeestering tot verblindens toe, van weerbarstige moed en opofferingsgezindheid’. Dat klinkt tegelijk als de aanprijzing van een spektakelfilm of een avonturenroman - en die aspecten kleven het boek ook aan. Het is een horizontaal geschreven boek, beoogt geen diepgang en bezit die ook niet. Veel uitweidingen willen de indruk wekken van een erudiet geschetst tijdsbeeld, van contextueel inzicht in politieke verhoudingen en tegenstellingen en de waarden van de artistieke en intellectuele ‘progressieve’ elite in die periode. Het imposante namenregister waarmee het boek besluit, suggereert dat Ivens' leven vervlochten was met de internationale linkse voorhoede en op zichzelf is dat indrukwekkend genoeg.

Schoots schrijft in het voorwoord van zijn boek: ‘De moeizame relatie tussen kunst en politiek engagement hield mij al langer bezig en Ivens had een groot deel van zijn leven op het breukvlak van die twee gestaan. In zo'n biografie zou de geschiedenis van de grote ideologische botsingen van deze eeuw belicht kunnen worden op het concrete niveau van een individu, op dezelfde manier zou het ook een geschiedenis van het geëngageerde kunstenaarsmilieu zijn, van de documentaire film en niet in de laatste plaats het levensverhaal van een ook in vele andere opzichten boeiende figuur’.

In het laatste is Hans Schoots meesterlijk geslaagd en ook zijn schets van het Amsterdamse kunstenaarsmilieu kan niet genoeg worden geprezen. Toch schiet de biografie te kort: het boek geeft geen antwoord op de belangrijke vraag wie Ivens nu eigenlijk was en vooral wat het grote commitment dat hij blindelings volgde. Daardoor laat de biograaf het beeld achter van een charmante, hardwerkende, begaafde, fascinerende Ivens die uiteindelijk weinig anders was dan een opportunistische en vaak gewetenloze avonturier. Dit is een fundamenteel kritische aanmerking op Schoots meeslepende en onwrikbaar gedocumenteerde werkstuk: er wordt heel veel in verteld, maar heel weinig verklaard.

Verklaringen, of pogingen daartoe, mis je met name in de schijnbaar onbegrijpelijke en onacceptabele *faits et gestes* in Ivens' omgang met vrienden en geliefden, vooral vrouwen, en in zijn slaafse onderworpenheid aan de praktijk van het communisme, ook toen de verdorvenheid daarvan iedereen duidelijk kon zijn. Schoots noteert dat alles zonder commentaar en dat is een ordentelijke opvatting van journalistiek en verslaggeving: geef de feiten en laat de opinie aan anderen over. Hij maakt niet de fout van Korzec en Moll, die feiten en interpretaties door elkaar halen in hun pamflet tegen Ivens en zijn vereerders. Schoots constateert waardevrij, hij oordeelt en

veroordeelt niet, maar verzuimt dieper te graven, laat na visies te ontwikkelen die een licht zouden kunnen werpen op de motivaties en het handelen van zijn personage. Hij geeft

wel nieuwe feiten, maar geen nieuwe inzichten. De lezer krijgt geen greep op de gedachtenwereld van die met het communisme flirtende, heulende of zelfs deeluitmakende artistieke en intellectuele bovenlaag. Motieven en drijfveren van partijgenoten en fellow-travellers blijven onbelicht en hun handelen wordt daardoor onbegrijpelijk. Juist in onze dagen, waarin de intellectuele aantrekkingskracht van het communisme in de Historikerstreit, en op ander niveau in een Bolkesteinse beeldvorming, over één kam geschoren wordt met nazistische bezetenheid, lag in de beschrijving van dit politieke kunstenaarsleven de mogelijkheid van een ideologische analyse. Dat Schoots dit nagelaten heeft, is moeilijk te verklaren. Hijzelf was, als student aan de tot Karl Marx Universiteit omgedoopte Tilburgse Hogeschool, een overtuigde Maoïst en het is weinig waarschijnlijk dat hij niet over zijn eigen beweegredenen heeft nagedacht.

De attractie van het communisme op vooral kunstenaars en intellectuelen was het grootst in het interbellum, de periode van Ivens' vorming. De Eerste Wereldoorlog was een fragmentatiebom die menselijke, culturele en intellectuele waarden vernietigde en bij tallozen een einde maakte aan het liberale en burgerlijke vooruitgangsgeloof. De Russische revolutie bracht hoop en verwachtingen: een nieuwe kunst, een nieuwe maatschappijvorm, een nieuw idealisme. Het denken van Marx verving het geloof in de oude goden, die gefaald hadden door hun irrationalisme. Het marxisme was rationeel, het was wetenschappelijk. Het toonde aan hoe oude culturen en maatschappelijke systemen in een voortdurend dialectisch proces verdrongen werden door nieuwe en hoe het kapitalisme historisch noodzakelijk moest ondergaan om plaats te maken voor de macht van de proletarische klasse. En: hoe kunstenaars en intellectuelen de taak hadden het proletariaat te steunen in die geweldige en onvermijdelijke ontwikkelingsgang. Een helder concept, waarachter de formidabele gedachtenwereld lag van Hegel, die immers bewezen had dat de wereldgeschiedenis gedreven werd door de logica van de tijdgeest die niet te keren was, geen rekening kon houden met kleine individuele waarden en belangen, maar slechts met één allesbeheersende zaak: de vooruitgang van de mensheid.

Voor ieder schepsel dat gekweld werd door de misstanden van en tussen de beide wereldoorlogen en voldoende verbeelding bezat om die machtige idee te begrijpen, was de marxistische analyse een ongekende bevrijding. Met name gold dat voor kunstenaars en intellectuelen die in de verwarring van hun jaren nu een duidelijke, probleemloze weg voor zich zagen. Op elke vraag was een antwoord, alles was zo klaar als een glas zuiver water.

In de jaren twintig en dertig sloten duizenden belangrijke kunstenaars zich bij de communistische partij aan of steunden deze als ‘fellow-traveller’. Vrijwel de hele Europese avantgarde wendde zich tot het communisme. Joris Ivens was slechts één van hen, maar er zijn weinigen die het ‘geloof der kameraden’ zolang zijn blijven koesteren als hij.

De in 1898 in Nijmegen geboren Ivens, vertelt biograaf Schoots, was voorbestemd in de voetstappen te treden van zijn vader, oprichter van een ‘Phototechnisch Bureau en Handel in Photografische Artikelen’. Hij was een trouwe katholieke jongen en afgezien van een amateurfilmpje dat hij als veertienjarige onder leiding van zijn vader maakte, toonde hij in zijn vroege jeugd noch in zijn studententijd een bijzondere belangstelling voor bioscoop en film. In 1921 trok hij naar Berlijn, om daar

fototechniek te gaan studeren en eenmaal in de gistende hoofdstad van de Weimarrepubliek belandde hij in de roerige bohème van kunstenaars en politiek. Terug in Nederland, nu in Am-

sterdam, begreep hij dat de toekomst die zijn vader voor hem had uitgestippeld, niet voor hem was weggelegd. Meegesleept door het Amsterdamse artistieke milieu ontdekte hij de avant-garde film en ontstak in geestdrift over de Russische revolutionaire cinematografie. In die periode groeide hij naar het communisme toe en in 1931 werd hij lid van de communistische partij. Voor het zover was, had hij al de films gemaakt die hem tot op de huidige dag wereldwijd stempelen tot de grootste vooroorlogse Nederlandse cineast. Op dringend verzoek van de befaamde filmvernieuwer Poedovkin was hij met die films, *De Brug, Branding, Regen* al naar de Sovjet-Unie getrokken om ze aan zijn Russische collega's te tonen. In Moskou logeerde hij in het huis van een andere reus, Sergej Eisenstein. Hij was toen 31 jaar en een aandacht trekkende persoonlijkheid in de internationale avant-garde; het begin van een rusteloze, zestigjarige carrrière vol successen en nederlagen, conflicten, bewieroking en, merkwaardig genoeg, weinig miskenning. Die kondigde zich pas in zijn laatste levensjaren aan toen, na de befaamde rede van Chroetsjov in 1956, de verschrikkingen van het Stalinisme in volle omvang duidelijk werden. Zelfs toen bleef Ivens achter de handelingen van zijn apostel Stalin staan, zoals hij later de koers bleef varen van roerganger Mao.

De bijna mythologische betekenis van de filmmaker overschaduwde lange tijd zijn politieke (en morele) handelen, maar in de jaren tachtig vallen de eerste lijken uit de kast. In een veranderend cultureel en intellectueel klimaat groeit een allengs kritischer kijk op de figuur Ivens. Er ontstaat een nieuwe beeldvorming, die terug gaat naar het begin van de jaren dertig, als Ivens, aangemoedigd door Russische collega's als Poedovkin, zijn film over de staalovens van

Joris Ivens in Hollywood, 1944 (nooit eerder gepubliceerde foto van Marion Michelle)

Magnitogorsk gaat maken. *Heldenlied*, zoals deze film ging heten, was één grote lofzang op de socialistische samenleving en de nieuwe mens die zij voortbracht. Overigens was Stalin, uit leerstellige overwegingen, niet over de film te spreken; *Heldenlied* werd op de plank gelegd en kreeg in de Sovjet-Unie pas na Stalins dood weer aandacht. Anders was het in Nederland, waar de film met grote waardering werd ontvangen, niet alleen door het sociaal-democratische dagblad *Het Volk* ('de mooiste arbeidssymfonie die ooit werd samengesteld') maar ook in de 'burgerlijke pers'.[3.] (Frits Bolkestein heeft vorig jaar in het VPRO-programma Zomergasten er fragmenten uit laten zien, naast die uit Leni Riefenstahls *Triumph des Willen*, om aan te tonen dat communisme en nationaal-socialisme één pot nat zijn.)

Heldenlied is voor Ivens' vijanden de film waarmee hij zijn ziel aan de communistische duivel verkocht en in hun ogen heeft hij sindsdien afgebroken in dienst van de Boze gestaan. In alle films die hij daarna maakte in Polen, de DDR en in andere staten achter het IJzeren Gordijn en later in Cuba, Vietnam en Laos was hij een nauwgezette uitvoerder van de partijlijn en als er een conflict tussen hem en zijn opdrachtgever was, boog hij, zacht tegensputterend, voor de partijbureaucratie. De film die hij over de Spaanse opstand tegen Franco maakte; *Indonesia Calling*, zijn 'J' accuse' tegen de koloniale overheersing van Indonesie; vrijwel alle documentaires die hij na de Tweede Wereldoorlog in het Vrije Westen vervaardigde - het zijn de typische producten van een fellow-traveller die, gebruikmakend van tijdelijke opklaringen in de verhoudingen tussen Oost en West, met behulp van mantelorganisaties de opdrachten van Moskou en Peking uitvoert.

Ik wil Ivens' biograaf Schoots geen onrecht aandoen en nadrukkelijk opmerken dat hij de visie, die ik hiervoor in krasse simplificaties heb neergezet, genuanceerder behandelt. Hij wil niets bewijzen, alleen maar aantonen. Maar dat resulteert toch in de bevestiging van de propagandistische filmmaker 'in dienst van de partij', een begaafde opportunist als Walter Ruttmann, een geniale opdrachtfilmer als Leni Riefenstahl. Ivens was geen 'opdrachtfilmer', hij wilde alleen zijn eigen verbeeldingswereld filmen en zocht daarbij, zoals elke onafhankelijke filmmaker in elk land en in elke situatie altijd zal doen, zijn producenten, zijn financiers, zijn opdrachtgevers. Ook wanneer een opdrachtgever hem benaderde, zette hij die opdracht naar zijn hand en maakte hij er een eigen geesteskind van (bijv. *Philips Radio*, die als avantgarde film vermaard werd als *Symphonie Industrielle*.)

Waarom filmde Ivens, wat dreef hem? Het begin van het antwoord op die vraag gaf ik aan in voorgaande passages waarin ik de aantrekkingskracht beschreef die het marxisme decennia lang op kunstenaars en intellectuelen uitoefende. In de sociaal en economisch miserabele periode tussen beide wereldoorlogen, met een massaslachting achter zich en een nieuwe die zich aankondigde, met aanstormend nationalisme, fascisme en racisme, was Ivens met velen tot de overtuiging gekomen dat de toekomst 'historisch noodzakelijk' aan het socialisme en het communisme was. De ontwikkelingen in het kapitalisme en de geboorte van de Sovjet-Unie waren het bewijs dat de rationele marxistische analyse juist was en gerealiseerd kon worden in een nieuw type samenleving. Het ging om de toekomst van 'de mensheid', waarvoor de individuele mens offers moest brengen en, wanneer hij vijand werd van de onafwendbare vooruitgang die pas later zijn vruchten zou afwerpen, opgeofferd moest worden. Lenin, de filosoof Hegel populariserend, riep uit: 'De geschiedenis,

kameraden, loopt niet op pantoffeltjes!' Ivens zei het hem in het grootse en verschrikkelijke Magnitogorsk na: 'Ze-

ker, er waren waren eieren gebroken, maar voor mij was de omelet bijna gaar.'[4.]

Je hoeft geen sympathie voor zulk een ideologisch concept te koesteren om te begrijpen hoeveel geestdrift dit verwekte, ook bij de westerse intelligentsia - een bezieling, die steunend op de idealen van de Verlichting, op geen enkele wijze vergeleken kon of kan worden met die voor het nationaal-socialisme en fascisme, de dragers en verspreiders van nationalisme en rassenleer. De nobelste geesten hebben in de jaren twintig en dertig het communisme als redder van 'de mensheid' omhelsd en daarmee de Sovjet-Unie, die er de belichaming van was. Ivens was met hen een gelovige van het 'wetenschappelijke socialisme'. De eerste tekenen van verloedering in het socialistische paradijs werden verdrongen, het pact van de USSR met nazi-Duitsland verklaard als een strategische zet in dit historische proces, waarvan de juistheid bewezen werd toen de Sovjet-Unie zij aan zij 'met de andere democratieën' de strijd tegen Hitler aanbond.

Er waren maar weinigen onder de linkse intelligentsia die al voor dat moment hun geloof in het Sovjetsysteem verloren. Onder hen André Gide, die in 1936 met het communisme brak.

Na de Tweede Wereldoorlog heerste er in de westerse landen een euforische vriendschap voor het dappere Sovjetvolk en zijn leiders en het uitbreken van de Koude Oorlog werd in linkse kringen lang gezien als een manipulatie van het imperialistische westen tegen de bakermat en het bolwerk van het socialisme. Pas in de periode tussen Boedapest 1956 en Praag 1968 stortte het geloof van de meeste linkse kunstenaars en intellectuelen ineen.

Ivens echter zou tot in de jaren tachtig het communisme blijven volgen. Twijfelen was voor hem een zwakheid van de geest in plaats van een speurtocht in zich zelf en een

Tijdens opnamen van de film *Voor de lente*, 1958, China, (foto: Centrale Nieuws- en Documentaire Studio Peking)

check op mogelijke fouten van het kompas waarop hij voer. Sterker nog, hij was geen denker en wilde dat ook niet zijn. ‘Ik ben niet iemand die dol is op twijfelen. Om te kunnen leven heb ik mijn zekerheden nodig.’[5.] Hij was een uitvoerder van een wereldbeeld dat zich in hem genesteld had, een bevlogen gelovige in de toekomst en de vooruitgang van de mensheid en niet in de werkelijkheid van vandaag maar in die van morgen.

In die overtuiging werd hij bovendien gesterkt door de ontwikkelingen in het politieke denken van de jonge intelligentsia in de jaren zestig en zeventig. Een nieuwe revolutionaire vlam laaide in die generatie op en al werd het Sovjet-communisme door haar veroordeeld, het China van Mao werd het nieuwe voorbeeld. In zijn memoires beschrijft Ivens een ontmoeting met een van zijn oudste vrienden, Luis Bunuel, die hij - het moet eind jaren zestig geweest zijn - in Parijs in *Les Deux Magots* weer ontmoette. ‘En, ben je nog steeds gelovig?’ vroeg hij me. ‘Oh, antwoordde ik, ‘het is waar dat veel zaken waarin we ooit hebben geloofd in duigen zijn gevallen, maar nu, met die jongeren...’.[6.] Hans Schoots vermeldt hoe Ivens in juli 1968 uit Laos terugkeert in een Parijs dat door revolutionaire studenten lijkt te zijn overgenomen. Het was die nieuwe golf (waartoe dus ook zijn latere biograaf Schoots behoorde) die de diepgewortelde overtuigingen van de oude revolutionair aanwakkerden. Gesterkt kon de tweeënzeventigjarige, terug in het door de Amerikanen onafgebroken gebombardeerde Laos, zijn film *Het Volk en zijn Geweren* maken, een werkstuk dat, in Schoots' woorden, ‘ook in Frankrijk positief ontvangen’ werd. En daarna, toen het maoïsme in Europa zijn greep op de jonge intelligentsia begon te verliezen, maar de belangstelling voor het Nieuwe China in andersdenkende politieke kringen groeide, schiep hij zijn twaalf uur durende film *Hoe Yu-Kong de bergen verzette* - een beslist niet in artistieke zin maar zeker productioneel formidabel werkstuk. Toen het gereed was en in Frankrijk met gunstige reacties van links en rechts (meldt Schoots) in première ging, liep de maker tegen de tachtig. Tien jaar later zou er nog één grote film komen die zijn naam droeg, *De Geschiedenis van de Wind*. Hierin trachtte hij zijn leven en zijn dromen mythisch te verbeelden, en hoewel zijn krachtige vrouw Marceline Loridan er voornamelijk de maker van is, was Ivens onmiskenbaar de drager en de inspirator.

Ik ben in mijn beschouwing van Schoots' werk zo sterk ingegaan op de wezenlijke relatie van Ivens tot het communisme en de belichting van zijn drijfveren omdat het ontbreken daarvan de enige grote tekortkoming is in dit verder prachtige boek. Er is een opvatting dat een biografie kan volstaan met een fenomenologische behandeling en geen vragen hoeft te beantwoorden of hypotheses op te werpen over de beweegredenen van haar personage. Daar kan ik me wel in vinden, omdat ze meestal blijken uit de beschreven handelingen van die figuur. In dit geval acht ik het onvermijdelijk die vragen te stellen en te pogen er een antwoord op te geven, dat meer inzicht geeft in talloze begaafde ‘faustische’ kinderen van deze eeuw.

Ivens was een van de meest bijzondere van hen. ‘Hij beantwoordde volmaakt aan de formule die John Grierson[7.] de documentaire film meegaf: creatief omgaan met de werkelijkheid, wat ook manipulatie kan inhouden en niet zelden zette Ivens de feiten naar zijn hand. Zijn werk raakt aan de extreme grenzen van de documentaire: van dichterlijke betrokkenheid bij individuen in hun omstandigheden en prozaïsche

ondergeschiktheid aan politieke ideeën; rebelse opstandigheid en bezielde collaboratie. In het oeuvre van Joris Ivens zien we het volledige spectrum van de documentaire film.'[8.]

Tenslotte: verwijzende naar de horden die hij in zijn onderzoek van sommige archieven niet heeft kunnen nemen, schrijft Schoots in het voorwoord van zijn boek: ‘Ik wens een eventuele volgende Ivensbiograaf veel succes’. Voor mij hoeft er geen volgende te komen. In zijn uitputtende behandeling en documentatie van zijn onderwerp lijkt, wat de feiten betreft, het belangrijkste over Ivens wel gezegd en het zal een onmogelijke taak zijn de beschrijvingskunst van de auteur te overtreffen. Wel hoop ik op een integrale uitgave van Ivens' blijkbaar omvangrijke correspondentie, die antwoord kan geven op existentiële vragen welke in *Gevaarlijk Leven* zijn opengelaten.

Eindnoten:

1. *Intermediair*, 4 oktober 1985
2. Hans Schoots. *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* (Amsterdam, Jan Mets, 1995)
3. *Het Volk*, 13 januari 1933
4. Ivens / Destanque, 1983
5. idem
6. idem
7. John Grierson (1898-1972), filmtheoreticus en grondlegger van de Britse documentaire film.
8. J. Vrijman. Voordracht ter gelegenheid van de Lustrumviering van het Stimuleringsfonds voor Nederlandse Culturele Omroepproducties, 1993.

De humor van Heijermans
Over Geluk van Hans Goedkoop
Mary Kemperink

Hans Goedkoop heeft met *Geluk. Het leven van Herman Heijermans* een mooie, literaire biografie geschreven. Dat is, denk ik, wat hij in de eerste plaats heeft willen doen: een mooi verhaal schrijven over het leven van Heijermans, waarin diens persoonlijkheid in al haar tegenstrijdigheid voor de lezer begrijpelijk wordt. Helemaal aan het eind van zijn biografie vertelt Goedkoop dat het werkelijk begrijpen van Heijermans persoonlijkheid niet zonder slag of stoot is gegaan. Tijdens het onderzoek bleef hij lang het gevoel houden dat de afstand in tijd en daarmee in mentaliteit tussen Heijermans en hemzelf te groot was om te kunnen worden overbrugd. Te ver leken Heijermans' vooruitgangsgeloof en diens pasklare moraal verwijderd van onze twintigste-eeuwse modernistische en postmodernistische twijfel. Goedkoop vertelt dat Heijermans pas voor hem ging leven toen hij ontdekte dat, net als de helden uit zijn stukken, Heijermans voortdurend achter zijn geluk en idealen aanrende, maar juist door die blinde gedrevenheid dat geluk en die idealen telkens weer met voeten trad. Die vondst bracht Heijermans ineens dichterbij: hij werd een levend mens met alle daarbij horende tegenstrijdigheden. Tegelijk gaf die visie hem een sleutel in handen die op veel van Heijermans' grillige en hectische doen en laten bleek te passen. Goedkoop kon gaan schrijven, zoals hij zelf zegt.

Het zal duidelijk zijn dat hij een biografie heeft willen maken met een visie; geen reeks van feiten, maar een interpretatie ervan. De persoon van Heijermans staat daarin centraal. Het boek draagt daarom als ondertitel: *Het leven van Herman Heijermans*, en niet: *Leven en werken van*.

Heijermans' literaire werk vervult in Goedkoops verhaal een ondergeschikte functie. Het wordt door hem behandeld als één van Heijermans' levensfeiten net als diens handel in lompen en metalen. Maar daarnaast fungeert het bij Goedkoop ook nog op een andere manier, namelijk als biografische bron. En het is juist het literaire werk geweest dat hem de sleutel tot Heijermans persoonlijkheid verschafte.

Vormgeving

Goedkoop heeft zijn boek chronologisch opgezet. Hij verdeelt het leven van Heijermans in korte episoden die telkens door een bijzondere gebeurtenis afgegrensd worden: zijn verhuizingen naar Amsterdam (in 1892) en naar Berlijn (in 1907), de ontmoeting met zijn aanstaande vrouw (in 1895) en zijn scheiding (in 1919), literaire evenementen zoals de oprichting van *De Jonge Gids* (in 1897) en de eerste opvoering van *Op hoop van zegen* (in 1900). De eerste episode (1864-1892) suggereert dat het boek aanvangt bij de geboorte van Heijermans, maar dat gebeurt niet. Goedkoop start zijn verhaal in 1882, het jaar van het zilveren huwelijksfeest van Heijermans' ouders. De reden hiervoor is, denk ik, dat Goedkoop in dit feest een mooie opmaat zag voor zijn verhaal. Voor de gelegenheid gingen alle kinderen op de kiek en Goedkoop beschrijft dat zo: ‘De sluiter klikt. Kerrie. Ida. Clara. Marie. Anna. Heleen. Boen. Louis. Herman. Roza.’ (11) Dit citaat en de keuze die Goedkoop maakt voor een pakkende ‘intro’ boven een compositorisch minder verrassend maar wel meer

volledig begin bij de geboorte van Heijermans, zijn karakteristiek voor het sterk literaire karakter van zijn boek. Dat

literaire toont zich allereerst in de opvallende zorg die hij besteed heeft aan de stijl. Ik citeer nog een stukje om daar een indruk van te geven: ‘In Berlijn kreeg hij [Heijermans] geen grond onder de voeten en in Amsterdam verdween de grond onder de voeten. Hij had almaar minder reden om te blijven en ook almaar minder reden om te gaan.’ (298) Het literaire laat zich ook zien in het romanachtige karakter dat de biografie krijgt door Goedkoops meevoelende manier van vertellen. Hij maakt daarbij als een echte romancier gebruik van de erlebte Rede, zodat we als lezer de indruk krijgen met Heijermans zelf mee te denken. Dat gaat dan bijvoorbeeld zo: ‘Openheid voor alles. En wat de buitenwacht dan vond, *soit*. Daar trok hij zich zelf toch ook nooit iets van aan?’ (159)

Het hangt een beetje af van de persoonlijke smaak van de lezer of hij deze vormgeving kan waarderen. Ik kan me voorstellen dat die voor sommigen zo nu en dan wel wat veel van het goede is. Zelf heb ik Goedkoops meer dan vierhonderd pagina's tellende verhaal bijna in één ruk uitgelezen en dat schrijf ik voor een groot deel toe aan zijn soepele, bij vlagen virtuoze stijl. Alleen die keuze voor de erlebte Rede vind ik wat minder gelukkig. In zulke passages is niet altijd duidelijk wie er nu aan het woord is, Heijermans of Goedkoop. Een dergelijke vervaging tussen vertellers- en persoonstekst kan in een roman retorisch heel goed werken. In een levensbeschrijving die toch meer dan louter literaire pretentie heeft - het gaat hier zelfs om een proefschrift - zorgt die voor ongewenste dubbelzinnigheden.

Visie

Een biografie met visie zoals Goedkoop die heeft willen schrijven, staat of valt met de mate waarin de auteur die visie aannemelijk heeft weten te maken. Wat mij betreft is Goedkoop daarin geslaagd. En hij heeft dat met een schat aan bronnen gedaan. Vooral

Herman Heijermans, Berlijn 1907

de door Heijermans gevoerde correspondentie toont vaak helder aan hoe weinig zicht Heijermans had op zijn eigen persoon en positie, en hoe hij daar steeds weer de dupe van kon worden. Zo lopen bijvoorbeeld de onderhandelingen over een mogelijke fusie tussen *De Jonge Gids* en *De Nieuwe Tijd* stuk omdat Heijermans niet ziet dat standbewustzijn en socialisme voor Gorter en Henriëtte Roland Holst met elkaar samengaan, en meent als hun gelijkwaardige zijn eisen te kunnen stellen. En, om een ander voorbeeld te noemen, in het getouwtrek om de Amsterdamse schouwburg verliest hij het tot zijn eigen stomme verbazing van Royaards, die zich op de achtergrond houdt, maar connecties heeft in de gemeenteraad. Of het nu is als handelaar in lompen en metalen of als leider van het eenmanstijdschrift *De Jonge Gids* of als theaterdirecteur, in alle fasen van Heijermans' leven die Goedkoop beschrijft, zien we een megalomane, lichtelijk manische man aan de gang, in wiens handen de hooggegrepen ondernemingen telkens weer tot mislukken ge-

doemd zijn. Gegeven die bijna Multatuliaanse kant van zijn persoon wordt het begrijpelijk dat Heijermans zich steeds weer nieuwe ellende op de hals haalt. En zo bezien krijgt zijn turbulente leven de glans van een tragedie.

Aan de nadelen die al snel aan zo'n opzet vastzitten heeft ook Goedkoop niet weten te ontsnappen. Zonder die al te breed uit te meten, want daarvoor heb ik te veel waardering voor zijn aanpak, wil ik ze toch wel even noemen.

In de eerste plaats leidt de toespitsing tot één visie gemakkelijk tot een lichtelijk tendentieuze keuze uit de bronnen. In de door Goedkoop geciteerde brieffragmenten is steeds een gedreven, bijna tirannieke man aan het woord. De zelfspot, die op andere plaatsen in zijn correspondentie spreekt, blijft zo onderbelicht. Die selectie speelt ook een rol bij zijn behandeling van het literaire werk. Zo gaat Goedkoop maar op een beperkt aantal teksten van Heijermans uitvoerig in, bijvoorbeeld op *Kamertjeszonde* en *Ghetto*. Hij doet dat omdat hij juist die twee goed kan gebruiken in verband met zijn visie op Heijermans' persoonlijkheid. Voor de twee toneelstukken die Heijermans daarvóór schreef en waarmee hij bovendien zijn carrière begon - Dora en Ahasverus - lukt dat niet. Die laat hij dan ook als mogelijke bronnen liggen. Zo'n selectie is moeilijk te verdedigen. En dan blijft nog de kwestie hoever je als biograaf kunt gaan met het gebruiken van literair werk als bron. Minder ver denk ik, dan Goedkoop gaat. Hij leest *Kamertjeszonde* zonder meer als een autobiografie en dat is het niet.

In de tweede plaats komen door het mikken op één visie andere kanten die Heijermans ongetwijfeld ook bezeten heeft, wat buiten beeld. Op grond van mijn persoonlijke indruk van Heijermans, ook los van biografie van Goedkoop, zou ik er twee willen noemen:

Allereerst zijn huizenhoge persoonlijke ambitie, als zakenman, als directeur, als echtgenoot, vader en opvoeder, maar ook als literator. Veel van wat hij binnen het literaire circuit ondernam, is naar mijn mening op die ambitie terug te voeren. Zeker de eerste jaren van zijn schrijversloopbaan volgde hij de mode van de dag. Van het naturalisme van Ibsen halsoverkop naar de symbolistische drama's in de trant van Rachilde, en vandaar weer naar actuele discussies over ‘verzen zeggen’ en vervolgens naar een eigen socialistisch tijdschrift dat het op zou moeten nemen tegen de bestaande tijdschriften. (Tekenend voor die ambitie is hoe hij aan een vriend over dit laatste plan schrijft: ‘Ik ben van plan [...] een tijdschrift op te richten, een maandschrift, grootte (tekstgrootte, want het moet grooter, onhebbelijk grooter worden) *N. Gids*’ (155)) En hij wist ook steeds precies waar hij moest zijn: in Parijs, eerst bij de ‘en vogue’ zijnde naturalistische toneelleider Antoine en even later bij diens symbolistische concurrent Lugné en weer later bij Reinhardt in Berlijn. Die ambitie komt bij Goedkoop slechts zijdelings ter sprake, niet als één van de drijvende krachten die zij volgens mij voor Heijermans geweest is.

Een andere, misschien aantrekkelijker kant van Heijermans' persoonlijkheid, komt in de biografie eigenlijk helemaal niet naar voren. En dat is zijn grote geestigheid. Die geestigheid wordt bevestigd door mensen die hem gekend hebben en die blijkt ook uit zijn literaire werk en uit zijn brieven. Deze eigenschap nuanceert een karakter waarvan gedrevenheid de hoofdtrek lijkt te zijn. Misschien kon Goedkoop Heijermans' gevoel voor humor daarom niet zo goed kwijt in zijn boek. Jammer, een scheutje ervan had Heijermans nog dichter bij gebracht en hem wat mij betreft in elk geval sympathieker gemaakt.

Tot slot. Het aardige van Goedkoops boek is dat het laat zien dat Heijermans ongeveer in alles wat hij ondernam mislukte, behalve in het schrijven. In de meest barre omstan-

digheden, in tijdnood en zonder een cent, hij schreef ze toch maar, de Falklandjes waarmee hij een groot publiek aansprak, en bovenal de vele toneelstukken die zijn naam tot op heden vestigden als één van Nederlands grootste toneelschrijvers. Goedkoops boeiende biografie zal niet alleen de aandacht voor Heijermans' persoon, maar ook die voor zijn veelzijdige oeuvre zeker in brede kring stimuleren. Ook dat is één van de verdiensten van het boek.

Hans Goedkoop, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. (Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1996. [Reeks: *Open Domein* nr. 31]) (ISBN 90-295-1651-8; geïll.; 556 blz.; f75, -)

Het geheim van Beel
Of: hoe zit het met de bronnen?
Marijke van Faassen

Vooraf

In *Biografie Bulletin* 95/3 roept Wam de Moor de literaire criticus Jaap Goedegebuure op Giebels' politieke biografie *Beel, van vazal tot onderkoning: biografie 1902-1977* te bespreken. Zijn oproep vloeit voort uit de constatering dat er te veel verkokering is tussen de verschillende disciplines die zich bezighouden met het biografische métier. Dit geldt niet zozeer de biografen zelf, maar veeleer de recensenten. Waar de eersten menen, na enige jaren van discussie, dat er 'geen principieel verschil is tussen de biografie van een schrijver en de levensbeschrijving van een politicus of andere nietkunstenaar' blijkt dat 'de oordelende buitenwacht dat helemaal niet zo ziet', aldus De Moor. Met verbazing heeft hij de recensies over *Beel* van Jan Bank en Jan Joost Lindner gelezen: deze historici beoordeelden de 'biografie als een werk van geschiedschrijving vooral op de inhoud, niet op de vorm'. En dat terwijl Giebels als narratieve geschiedschrijver, met de nadruk op schrijver, een naar zijn mening zeer geslaagde poging heeft gedaan vorm te geven aan Jan Romeins' visie op de essentie van de biografie: het weergeven van de wederzijdse beïnvloeding tussen gebiografeerde en de tijdgeest. De heren historici hebben duidelijk geen verstand van de literaire analyse die aan literaire kritiek ten grondslag ligt, stelt De Moor vast. Dat is des te schrijnender omdat 'wij' - en ik vermoed dat De Moor hier de literaire critici bedoelt - Hazeu's literaire biografie van Slauerhoff nauwelijks op inhoud beoordelen maar vooral op vorm, visie en selectie. Als (voorlopige?) oplossing van het probleem van de verkokering ziet De Moor het liefst twee concrete biografieën van niet-kunstenaars, waaronder *Beel*, besproken door literatuurrecensenten.

Als voorzitter van de multidisciplinaire Werkgroep Biografie is De Moors oproep tot bezinning op de verkokerde beoordeling zinnig, maar hij stelt het probleem te algemeen. Daarbij creëert hij - vermoedelijk ongewild - een schijntegenstelling met zijn reactie op de recensies van de biografieën van Giebels en Hazeu. Deze lijkt te suggereren dat het verschil in beoordelingsnormen tussen de literatuur- en de historische recensent vooral ligt in het feit dat de literatoren scherpere eisen stellen aan vorm en visie en dat ze beter toegerust zijn de biografie als genre te beoordelen. Hoe ze omgekeerd echter omspringen met de beoordeling van historische context blijft onduidelijk. Dit verklaart zijn eenzijdige aansporing tot 'herverkaveling' aan het adres van de literaire critici.

Afhankelijk van het type biografie is enige specifieke vakkennis wenselijk voor een adequate beoordeling. Welke dat is wordt meestal bepaald door de optelsom van disciplines behorend tot het arbeidsveld van de gebiografeerde en dat van de biograaf. Een zekere mate van verkokering is dus niet te vermijden. Maar het gevoel dat de muren van een betreffende discipline wel erg hoog zijn, wordt versterkt als het specialisme van de recensent de bespreking gaat domineren. Hier stuitte De Moor feitelijk op. De historicus Bank besprak als kenner-bij-uitstek van de houding van het katholieke volksdeel tijdens de Indonesische revolutie vooral het substantiële gedeelte van *Beel* dat aan deze problematiek raakt.

Het lijkt me onjuist om in zijn algemeen-

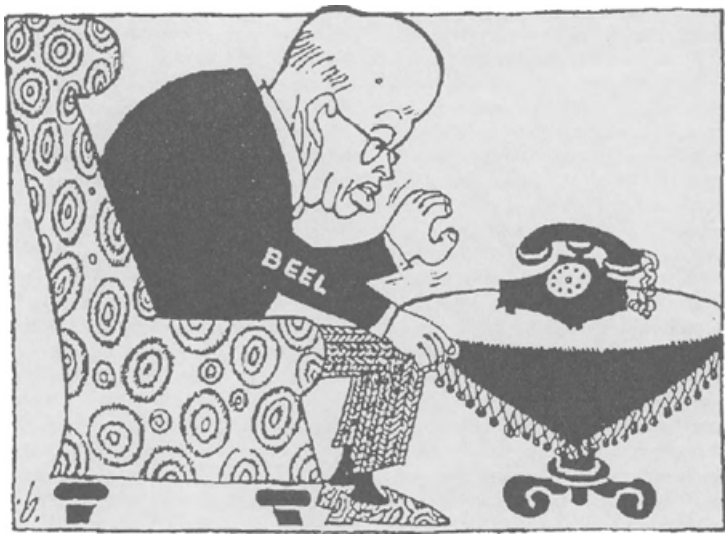
heid de vraag te stellen hoe dit valt te voorkomen. Elke recensent schrijft immers vanuit zijn eigen achtergrond en kennisniveau voor een doelgroep. Dat neemt niet weg dat degene die een biografie ter beoordeling krijgt zich bewust dient te zijn van de multidisciplinaire aspecten van het genre. De uitgangspunten van de biograaf zelf zouden daarbij als leidraad kunnen dienen. Ik deel De Moors mening dat het dan zeker in het geval van *Beel* logisch is, gezien Giebels' keuze voor het biografisch schrijverschap in navolging van Jan Romein en Hella Haasse, om naast historische inhoud ook vorm en opzet van de biografie te beoordelen.

Zelfs dan kan men nóg twisten over de vraag wie het meest geschikt is om te recenseren, de literaire criticus of de historicus. Toebedeling van besprekingen aan eerstgenoemden, voornamelijk omwille van de beoordeling van de biograaf, lijkt me echter geen oplossing voor het door De Moor gesignaleerde probleem. Het risico dat één aspect van de biografie eenzijdig wordt belicht hoeft er niet noodzakelijkerwijs dor te worden verminderd, terwijl het niet denkbeeldige gevaar van monopolisering zelfs een averechts effect zou kunnen sorteren. Kennelijk ziet de redactie van het *Biografie Bulletin* ook minder in de suggestie van de voorziter van de Werkgroep, ant de bespreking van *Beel* is toch op het bordje van een historicus terecht gekomen. En hoewel de literaire ananlyse niet tot mijn opleiding behoort, neem ik de uitnodiging na De Moors prikkelende woorden graag aan.

Het geheim van Beel

‘Mijn schrijnwerker’, noemde koningin Juliana hem eens. ‘Hij’ was de katholieke staatsman Louis Beel, die als minister president, als vice-president van de Raad van State, als minister van Staat en niet in de laatste plaats als vertrouweling van het Koninklijk Huis in de eerste twintig naoorlogse jaren een prominente rol speelde in de Nederlandse politiek. ‘Schrijnwerker’ omdat hij met geduldig schaven en schuren en een trefzeker timmermansoog kabinetten samenstelde of voorbereidde in de periode van 1946 tot 1973. Tijdens kabinetsformaties toonde ‘hofleverancier’ Beel zich bij uitstek beschermheer van de positie van het staatshoofd in de constitutionele monarchie. Deze van nature gesloten man, formeel en gereserveerd in de omgang, achtte contacten met de pers dan helemaal uit den boze. Hij bleek een meester in het bewaren van het geheim-van-Soestdijk. Buiten de kringen van het Koninklijk Huis werd zijn houding kennelijk minder geapprecieerd. ‘Sfinx’, ‘stijve hark’, ‘houten klaas’ en zelfs ‘nonpersoon’ zijn enkele minder vleiende typeringen die hem naast de bijnaam ‘onderkoning’ vanwege zijn positie als vice- president van de Raad van State, ten deel vielen. Beels onvermijdelijke aandeel in en zwijgzaamheid gedurende kabinetsformaties irriteerden op den duur zo, dat het de parlementair journalist Henri Faas in 1967 de uitspraak ontlokte dat ‘het geheim van Soestdijk was geworden tot het geheim van Beel’. Een dergelijke waas van ondoorgrondelijkheid prikkelt de nieuwsgierigheid. Zeker waar het een kopstuk uit de politiek betrof, wiens publieke leven grotendeels bekend was, maar die zich als mens zo moeilijk liet kennen. Alle hoop was gevestigd op zijn schriftelijke nalatenschap, die naar verluidde wel bijzonder rijk moest zijn. Wat als de schatkist van de onderkoning eindelijk open zou gaan? Zou dat de motivatie achter zijn politieke handelen inzichtelijk maken, keuzes verhelderen of zijn diepere gevoelsleven blootleggen? Zou dat een antwoord kunnen

geven op het geheim van de persoon Beel zelf? In 1985 mochten de zegels van het grootste deel van zijn archief worden verbroken. En zoals zo vaak het geval is met schatkisten bleek de inhoud ervan niet geheel aan de hooggespannen verwachtingen te voldoen. Zeker, de dagboeken die Beel tijdens zijn kabinetsformaties had bijgehouden, bleken interressant, maar ze zijn zake-



'Waar blijft ZIJ nu!?' Karikatuur van Beel, wachtend op een telefoontje van koningin Juliana, door Charles Boost in *De Tijd* van 22 juli 1972

lijk van toon. Ook Beels privé-correspondentie bevatte nauwelijks enige persoonlijke ontboezemingen. Daarmee zag zijn biograaf Lambert Giebels zich voor een lastig probleem geplaatst, zoals hij al tijdens het zesde symposium van de werkgroep Biografie in 1993 liet weten. Getuige het verschijnen van *Beel. Van vazal tot onderkoning. Biografie 1902-1977* heeft Giebels een antwoord gevonden op deze problematiek. Is hij er daarmee ook in geslaagd 'het geheim van Beel' te ontraadselen?

De bronnen

Giebels laat ons op allerlei manieren kennis maken met Beel. De belangrijkste functies en themata uit Beels leven zijn af te leiden uit de inhoudsopgave, die tevens de chronologisch thematische ordening van het boek prijsgeeft. Met deze elementen bouwt Giebels vervolgens het raamwerk: in de inleidende paragraaf schetst hij kernachtig Beels levensloop. Zakelijk worden we geattendeerd op het definitieve keerpunt in het leven van de bijna 40-jarige gemeenteambtenaar, dat in februari 1942 werd ingeluid met diens ontslagaanvraag bij de gemeentesecretarie in Eindhoven uit onvrede met de benoeming van een NSB-burgemeester. Na zijn ontmoeting met Wilhelmina in Londen, 1945 bleek Beel niet meer weg te denken uit het openbare staatkundige en maatschappelijke leven. Ter completering karakteriseert Giebels hem: hij was geen politiek leider, noch een partijpoliticus; vóór alles was hij een bestuurder en regelen was zijn *fort*. Daarmee is het onderwerp van zijn biografie bepaald.

In de daaropvolgende 600 pagina's tracht Giebels vanuit het reeds hierboven genoemde motto van de ware biograaf mens én bestuurder Beel in zijn tijd te plaatsen en gezicht te geven. De inleiding van elk hoofdstuk biedt de lezer een rustpunt en tegelij-

kertijd een rode draad. Met trefzekere streken worden de hoofdmomenten uit de betreffende fase van Beels leven afgezet tegen de grote lijnen van de wereldgebeurtenissen of tegen de iets beperktere maatschappelijke en politieke ontwikkelingen in Nederland. De biograaf Giebels is nadrukkelijk aanwezig in deze typografisch onderscheiden inleidingen: hij stuurt, filosofeert, bemiddelt en plaatst de zaken voor de lezer in perspectief. Een bijzonder sprekend voorbeeld hiervan is de inleiding op hoofdstuk 8. Nadat in eerdere hoofdstukken is behandeld hoe Beel als premier te maken kreeg met de Indonesische kwestie en hoe onder zijn bewind in 1947 besloten werd tot de eerste politionele actie, treffen we Beel hier in Batavia in zijn nieuwe functie als Hoge Vertegenwoordiger van de Kroon (1948-1949). Giebels plaatst hem, al werkend aan een ontwerp-constitutionele regeling voor de federale staat Indonesië tegenover een jonge Indonesische gevangene. De bemiddeling: 'Had Beel de jonge man gekend, hij had hem ongetwijfeld als "extremist" bestempeld.' Het perspectief: het boek dat de man in de gevangenis schreef 'heeft een hele generatie Indonesiërs tot verplichte leerstof gediend en behoort heden tot het cultureel erfgoed van Indonesië. De ontwerpregeling waaraan Beel zijn krachten wijdde, was bedoeld als constitutionele regeling van de Republik Indonesia Serikat. Deze is vandaag de dag alleen nog bekend onder filatelisten, voor wie postzegels uit de korte periode van de "RIS" een gezocht verzamelobject vormen' (263). Reeds bekende feiten uit Beels leven krijgen zo een extra dimensie.

Om tot Beels privéleven en motivatie achter zijn handelen door te dringen is Giebels volledig aangewezen op het oordeel van anderen. Naast het gebruik van typeringen uit mémoires of dagboekaantekeningen van tijdgenoten van Beel heeft hij zijn toevlucht genomen tot de *oral history*. Hij interviewde het indrukwekkende aantal van bijna 120 personen die een familie-, werk- of vriendschapsband met Beel hadden. Ook tracht hij stemmingsbeelden van Beel te geven door foto's te interpreteren. Daarmee breekt hij op sommige plaatsen door het pantser van Beel. Achter de 'stijve hark' schuilt een gelovig en gedreven man, die ondanks de schijn van het tegendeel een stevig libido en een zekere ijdelheid bezit, en die bepaalde teleurstellingen uit zijn gezinsleven compenseert door een onvermoeibare inzet voor wat hij beschouwt als het landsbelang.

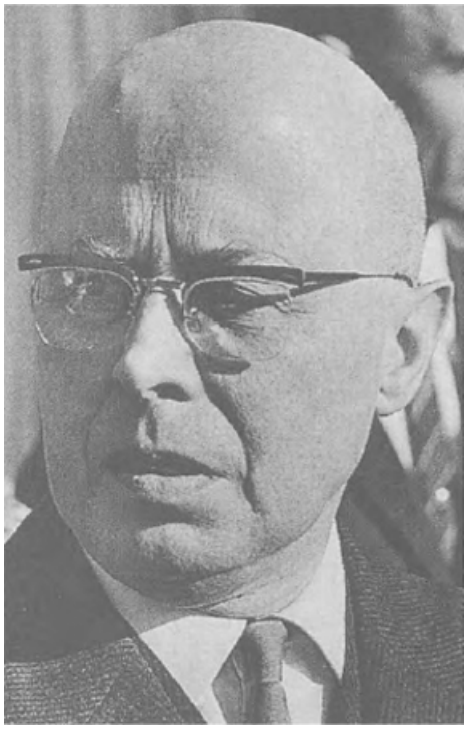
Hoewel het gebruik van interviews waarschijnlijk de enige manier is om een biografie van Beel te kunnen schrijven, kleven er nadelen aan. Doordat Beel zo weinig van zijn 'histoire intime' aan het papier heeft prijsgegeven, blijven de op deze wijze verkregen 'feiten' interpretaties van anderen die slecht verifieerbaar zijn. De grote hoeveelheid vraaggesprekken ondervangt dit slechts ten dele. Giebels' voorzichtige, en in passages ter verklaring van Beels politieke handelen zelfs herhaaldelijk speculatieve taalgebruik duidt erop, dat hij zich ervan bewust is dat hiervan bij tijdgenoten geen eenduidig beeld bestaat.

Dit is een reden te meer, zou je zeggen, om als biograaf nog zorgvuldiger om te springen met schriftelijk materiaal dat de eigen interpretaties zou kunnen staven of weerleggen. Hierin overtuigt Giebels niet altijd. Weliswaar zet hij zijn inzichten veelvuldig af tegen de bestaande historische opinies en gaat hij de historiografische discussie aan, maar daarbij ziet hij in bepaalde gevallen het door anderen aangedragen schriftelijke bronnenmateriaal over het hoofd. Bij dergelijke passages zijn er vraagtekens te plaatsen bij zijn visie.

Zo wijst hij de bewijsvoering van de historicus Bob de Graaff en de politicoloog Cees Wiebes van de hand, waarin zij aantonen dat Beel als premier in 1948 steun zou hebben verleend aan de anticommunistisch gezinde geheime particuliere inlichtingendienst Stichting Opleiding Arbeidskrachten Nederland (SOAN) (188). Giebels' opmer-

king dat hun bewering slechts gestaafd wordt door twee brieven uit 1950 - waaraan hij de conclusie verbindt dat Beel slechts op de hoogte was van het bestaan van de organisatie - is een gevolg van slecht lezen van het notenapparaat van bedoelde studie. De auteurs baseren zich namelijk op nog twee andere brieven uit mei 1948 die hun visie dat Beel de SOAN actief steunde bijzonder aannemelijk maakt.[1.] Ook in andere gevallen baseert Giebels zich eerder op mémoires of interviews, omdat hij niet op de hoogte is van het bestaan van bronnen die een andere visie noodzakelijk maken of deze negeert, zoals onlangs bleek uit zijn bijdrage aan een discussie in de *NRC* over de Nieuw-Guineakwestie ten tijde van het tweede kabinet Beel.[2.]

Een vergelijkbaar probleem doet zich voor bij zijn behandeling van de Greet Hofmansaffaire, door hem 'Soestdijk-affaire' genoemd. Giebels geeft drie argumenten om vrij diep op deze kwestie, waarin een commissie onder voorzitterschap van Beel heeft geadviseerd, in te gaan. Openbaarmaking van het advies van de commissie-Beel zou de affaire tot reële proporties kunnen terugbrengen en eventueel eerherstel brengen aan hen wier naam is geschaad; de biograaf is uiteraard altijd geïnteresseerd in een geschrift dat is nagelaten door Beel, mede omdat het licht kan werpen op zijn belangrijke positie aan het hof en als laatste veronderstelt Giebels dat het advies jurisprudentie bevat voor een latere grondwetswijziging. Uit het oogpunt van de biograaf is het inderdaad jammer voor Giebels dat hij er niet in is geslaagd inzage te krijgen in het door Beel opgestelde advies. Het tweede is namelijk het enige argument dat zijn uitgesponnen behandeling van deze affaire zou hebben gerechtvaardigd. Dat Greet Hofmans feitelijk slachtoffer is geworden van en dekmantel heeft gevormd voor de echtelijke problemen op Soestdijk, kon onder andere al worden afgeleid uit het door Giebels gebruikte artikel van Hugo Arlman en Gerard



L.J.M. Beel (foto: Bonaventura)

Mulder.[3] Giebels brengt weliswaar een op bepaalde punten afwijkende visie op deze affaire, maar geen nieuwe feiten over Beel. Op dit punt schiet de biograaf zijn doel voorbij.

Ondanks deze kritische opmerkingen over bronnengebruik en selectie is *Beel* toch een boeiende studie. Zoals in eerdere recensies al is vastgesteld, draagt het laatste hoofdstuk daar in belangrijke mate aan bij. Nog één keer maakt de biograaf zich los van chronologie en themata om zijn portret van de gebiografeerde te voltooien. De laatste streken worden gezet door als 'amateur-psycholoog' aannemelijke verklaringen te bieden voor irrationaliteiten uit Beels leven en kenmerkende trekken extra uit te lichten. Daarbij maakt hij goed gebruik van de mogelijkheden van het genre om de lezer de ruimte te laten eigen conclusies te trekken. Giebels heeft zichzelf voor de moeilijke taak gesteld om met weinig middelen een zeer bekende,

maar slechts door enkelen gekende en voor het oog wat saaie persoonlijkheid te beschrijven. Spectaculaire geheimen zijn er niet ontraadseld, wel blijkt er bloed te hebben gestroomd door de aderen van de manvan-vooral-buitenkant. Het eindoordeel moet luiden dat Giebels met *Beel* erin is geslaagd een biografie te schrijven.

Tot slot

Terugkomend op de aan het begin van deze bespreking gevoerde discussie is de vraag gerechtvaardigd of ik in deze recensie een andere conclusie heb getrokken dan de literaire recensent zou hebben gedaan. Op één punt is dat zeker het geval. De historicus zal altijd een bepaalde bodemeis aan de inhoud en bronnenmethodiek stellen. Andere disciplines stellen andere basisnormen, dit is inherent aan het feit dat de biografie vanuit verschillende vakgebieden beoefend wordt. Het lijkt me echter geen onoverkomelijk probleem zolang de recensent tegelijkertijd maar oog blijft houden voor de ruimte die het genre van de biografie in zijn algemeenheid biedt en de wijze waarop de biograaf dit weet te benutten in zijn oordeel betrekt.

Eindnoten:

1. Bob de Graaff en Cees Wiebes, *Gladio der Vrije jongens. Een particuliere geheime dienst in Koude Oorlogstijd.* 's-Gravenhage 1992. p. 20 noot 22 en noot 25, p. 89.
2. *Beel*, p. 457; *NRC/Handelsblad*,
3. Hugo Arlman/Gerard Mulder, *Van de prins geen kwaad. Prins Hendrik & andere dossiers van Oranje*. Amsterdam 1988. p. 138-164.

Op zoek naar Salamon Dembitzer

Kees Booij

Als ik zo'n 10 jaar geleden bij het verlaten van dat kleine antiquariaatje in Apeldoorn niet nog eens had omgekeken, dan zou ik nooit iets geweten hebben van de schrijver Salamon Dembitzer. Laat staan dat ik tot biografisch werk zou zijn gekomen met als onderwerp deze voor mij voor lange tijd onbekend gebleven Duitse auteur. Mijn oog viel in Apeldoorn op een Duits boek met de titel *Die Geistigen*, van een voor mij dus onbekende schrijver: Salamon Dembitzer. Het boek was uitgegeven bij de Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij die voor zover mij bekend geen exiluitgaven verzorgde. Ik kocht het, las het thuis vluchtig door en karakteriseerde het als een persiflage op het Duitse 'Bildungsbürgertum'. Over de schrijver was maar heel weinig informatie te vinden, wat prikkelde tot nader onderzoek. Een speurtocht leidde uiteindelijk tot een bio-en bibliografie.[1.]

Levensloop

Salamon Dembitzer werd in 1888 geboren in Krakau, in het huis van zijn grootvader rabbijn Chaim Nathan Dembitzer, een bekend joods geleerde. De ongehuwde moeder met haar kind werden naar oost-joodse traditie door de familie niet meer geaccepteerd, maar grootvader nam ze toch in zijn huis op. Na zijn overlijden in 1892 trokken moeder en kind naar Lancut, een klein plaatsje in Galicië, ongeveer 150 km ten oosten van Krakau. Daar leefden ze als zovele Oost-Joden in grote armoede. Het lukte moeder Amalia nog net om als 'hausiererin', marskraamster, wat geld te verdienen. Ze trouwde in Lancut en kreeg er nog drie kinderen. Deze verstoting en die armoede moeten grote invloed op Salamons sociale en politiek opvattingen gehad hebben. Voor de autodidact Salamon volgde al snel een aantal jaren van zwerven door Galicië, Duitsland, België en Nederland. In 1920 vestigde hij zich definitief in Berlijn, in de Auguststrasse, waar ook zijn moeder met de halfbroers en -zuster woonden. Ondertussen had hij een zestal bundels Jiddische gedichten uitgegeven en een aantal gebundelde feuilletons, in de Nederlandse en in de Duitse taal. In de periode 1920-1933 werkte hij in Berlijn op de redactie van de socialistische *Vorwärts* en van het pacifistische blad *Welt am Montag*. Zijn contacten lagen vooral in de linkse hoek, pacifisten, communisten en anarchisten.

Als in maart 1933 Hitler aan de macht komt, is Dembitzer één van de eerste vluchtelingen. Eerst vlucht hij naar Nederland, waar hij *Die Geistigen* uitgeeft, dan naar België en tenslotte naar New York. Na zes jaren van grote armoede en eenzaamheid, trekt hij dan naar Australië, naar Sydney waar een welgestelde halfbroer woont, met wie hij echter in onmin geraakt. Salamon trouwt in Sydney met Hertha Weiss, een Weense vluchtelinge, die een uitgeverij opgezet heeft om zijn boeken in de Engelse taal uit te geven. Heimwee naar Europa blijft, het echtpaar gaat in 1958 naar Zwitserland, naar Lugano, Hij wordt daar spoedig ziek en sterft in 1964. Het leven van Salamon Dembitzer was een leven van zwerven, van miskenning en van teleurstellingen, van een moeilijk karakter in moeilijke omstandigheden.

Die Geistigen

Voor het gedetailleerd invullen van dit zeer beknopte levensverhaal en vooral voor het opsporen en begrijpen van het werk van de-

Salamon Dembitzer, links ca. 1930, vóór zijn vertrek uit Duitsland en rechts in 1947, na zijn vertrek uit de Verenigde Staten

ze zwerver, heb ik gegevens moeten verzamelen uit de gehele wereld en mij moeten verdiepen in allerlei verwante thema's zoals de joodse en jiddische cultuur, utopische bewegingen in Europa, cultuurgeschiedenis van Berlijn enz. enz., zijpaden waarvan het soms moeilijk was terug te keren.

Uit het onderzoek licht ik dat wat te maken heeft het in Nederland uitgegeven boek *Die Geistigen*.

Het boek bestaat uit twee delen. Het eerste speelt in een sanatorium, een Kurhotel, het tweede in de krantenwereld in Berlijn. De rode draad is de opkomst en de ondergang van een jonge vrouw, die ‘die Bremerin’ genoemd wordt. Ze dweept met alles wat ‘geistig’ is, zoals alle gasten dwepen met ‘Bildung’. Als dan de beroemde schrijver/ arts Abel Driglin, in het Kurhotel komt logeren liggen niet alleen de Kurhoteldirektor en zijn gasten aan zijn voeten, maar laat ‘die Bremerin’ zich door hem naïef verleiden. De verhouding wordt voortgezet in Berlijn. Zij maakt daar snel carrière in de krantenwereld door relaties met een bekend criticus, Abel Krampf en met de redacteuren van het ‘Weltblatt’, Frank Kerber enViktor Paprika. Van ‘Geist’

blijkt in die wereld niet veel. Via extreme sexuele praktijken en chantage belandt ze uiteindelijk in de goot, waaruit geen der zich 'geistig' noemende personen haar redt. Meelevend toeschouwer en af en toe ook helper is Sylvian Grand, een dichter die door de anderen bespot wordt, maar ook hij voorkomt de ondergang niet.

Een sleutelroman die meerdere vragen opwerpt: wie is wie, wat is fictie, wat berust op feiten, en wat dreef de auteur dit cynische boek te schrijven?

Sleutels vindt men in de namen van de personen, in titels van boeken, die zij geschreven zouden hebben, in de plaatsaanduiding, in autobiografische elementen en in twee brieven aan Dembitzer van Albert Weidner, een vriend/collega, die zich in een klein archiefje van Dembitzer in het Leo Baeck Institute te New York bevinden.

De figuur van Abel Driglin, de schrijververleider, is doorzichtig; hij staat duidelijk voor Alfred Döblin. Er worden boeken genoemd: *Die sechs Sprünge* wijst naar *Die drei Sprünge des Wang-lun, Reisebuch* naar *Reise in Polen, Fenstervorhang* naar *Der schwarze*

Vorhang. Alles heel duidelijk, té duidelijk, dat suggereert immers dat al het andere over Döblin/Driglin in het boek ook waar zou zijn en dat blijkt bij controle ter plekke niet het geval.

Abel Krampf wordt gekarakteriseerd door enkele boektitels en door expliciete verwijzing naar de overeenkomst in voornamen van Driglin en Krampf. De algemeen bekende maar gevreesde criticus Alfred Kerr wordt hier kennelijk opgevoerd. Voert dat ons ook misschien naar meer details over de krantenwereld, met name naar het 'Weltblatt', dat zo nadrukkelijk vermeld wordt? Er waren in de jaren 20 en 30 talrijke kranten in Berlijn, in 1928 telde men er 147, maar het 'Weltblatt' bestond niet. Een 'dagje Zeitungsgeschichte' in het *Document Center* in Berlijn leverde de sleutel: in journalistieke kringen discussieerde men in die jaren over het feit dat bladen als *The Times, Le Temps, The New York Times* over de gehele wereld gelezen werden, maar dat zo'n Weltblatt in Berlijn niet bestond, men schreef dit toe aan het formaat en vooral aan het gebruikte lettertype. Het *Berliner Tageblatt* schakelde op 22 maart 1928 van de Duitse Fraktur over op de gebruikelijke Antiqua-letter en kon daardoor een 'Weltblatt' worden. En inderdaad: Alfred Kerr was verbonden aan het *Berliner Tageblatt*.

Is dan de conclusie geoorloofd dat de in een brief aan Dembitzer genoemde redacteur Fred Hildebrandt van het *Berliner Tageblatt* in het boek model staat voor Frank Kerber? De voornamen vertonen overeenkomsten. Ook van Kerber worden boektitels genoemd: *Charlatan* en *Jacobus*. Dat lijken inderdaad cryptogrammen voor *Hochstapler* en *Judas Iskariot*. Maar *Schlaraffenland* en *Kobes* van Heinrich Mann liggen haast nog meer voor de hand. En werd *Schlaraffenland* niet eens een maatschappij-kritische aanval op de decadente 'Geisteskultur' genoemd? Dat is *Die Geistigen* eveneens. Bovendien waren Dembitzer en Heinrich Mann vrijwel op dezelfde tijd in Heringsdorf, een badplaats, een Kurort aan de Oostzeekust, destijds 'die Badewanne von Berlin' genoemd. Onzekerheden en valkuilen alom.

En dan nog de jonge vrouw 'Die Bremerin', wel geholpen maar niet gered door de dichter Sylvian Grand, die op zijn beurt weer wel, o.a. via de titel van een tijdschrift, duidelijk naar Dembitzer zelf verwijst.

Voorlopig blijft 'die Bremerin' de grote onbekende.

Maar levert de titel van het boek *Die Geistigen* geen informatie? De eerste vraag die je zou kunnen stellen is: wat is het Nederlandse equivalent? En bestaat het substantief 'der Geistige' wel? Geen Duits woordenboek vermeldt het!

Bladerend door de duizenden bladzijden van het Berlijnse linksintellectuele blad *Die Weltbühne* vond ik o.a een bijdrage van Kurt Hiller uit 1931 waarin de geschiedenis van het woord uit de doeken werd gedaan. Daarmee presenteerde zich een heel nieuw onderwerp, zo uitgebreid en met zoveel zijwegen en zijpaden van zijwegen, zo interessant dat het een nieuwe studie dreigt te worden!

Binnen de expressionistische beweging in Berlijn ontwikkelde zich de idee dat intellectuele ervaringen verbonden moeten worden met beleving, 'Erlebnis'. Vooral Kurt Hiller bouwt deze idee verder uit tot 'der Geistige', de intellectueel die zich verantwoordelijk voelt, die zich geroepen voelt aan de wereld gestalte te geven en de decadentie te bestrijden. Aanvankelijk was de stroming van literair-filosofische aard, maar onder invloed van de Eerste Wereldoorlog ontwikkelden zich ook politieke doelen. Naast de namen van Kurt Hiller, Walter Benjamin, Max Brod, Carl Einstein treffen we ook die van... Alfred Kerr en Heinrich Mann aan.

Bij de revolutie van 1918 vormde men een ‘Rat geistiger Arbeiter’, die deel zou moeten nemen aan de radenregering: dictatuur van het proletariaat vermengd met de dictatuur van de geest.

Het streven loopt dood, maar de idee blijft leven. In 1927 spreekt Döblin over de Akademie für Dichtkunst als ‘eine Bande von Geistigen’, in 1931 publiceert hij ‘Wissen und Verändern’, ‘offene Briefe an einen jungen Menschen’, waarin ook weer ‘die Geistigen’ een rol spelen. Een jaar later, in 1932 wil Kurt Hiller ‘den Großherr des Geistes Heinrich Mann’ kandidaat stellen bij de verkiezingen van Reichspräsident als tegenkandidaat voor Hindenburg. Maar Hiller schreef al in 1930: ‘Die Geistigen in Deutschland sind nicht Könige, sondern Zaunkönige; am Rande des politischen Geschehens zwitschern sie ihr Lied.’

Van Eeden

Dit alles doet sterk denken aan de *Forte Kreis*, waarin Frederik van Eeden een grote rol speelde, Van Eeden, die over de ‘Koninklijken van Geest’ sprak, is dat misschien een goede vertaling van ‘die Geistigen’?. Tot deze kring behoorde o.a. Gustav Landauer en Martin Buber, die Dembitzer goed kende. In 1916 ging Dembitzer met een aanbevelingsbrief van Landauer naar Nederland. Een van zijn eerste ontmoetingen was met Frederik van Eeden, die enkele grote feuilletons van hem kocht voor *De Amsterdammer*, maar Dembitzer daarbij schandalig afzette. Een eerste desillusie in contact met Geistigen? De *Forte Kreis* hief zich op bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, maar de naam Frederik van Eeden vinden we in 1917 terug in het *Ziel-Jahrbuch*, een uitgave van Kurt Hiller ter ontwikkeling van de idee van een regering van ‘Geistigen’ een logokratie in plaats van de demokratie.

Wat zette Dembitzer aan tot het schrijven van ‘Die Geistigen’?

Over persoonlijke wrijvingen met de verbeelde personen heb ik tot nu toe nog praktisch niets kunnen vinden, hoewel ik vermoed dat ze er wel geweest zijn. Immers, in een brief ter gelegenheid van nieuwjaar 1932 schreef Marianoff:

‘Bei dieser Gelegenheit möchte ich Ihnen

Frederik van Eeden, pastel van Jan Veth uit 1885

sagen, dass Ihr Freundeskreis ist nicht minder stark, als der Kreis Ihrer Feinde.’

Wat ging er vooraf?

Dembitzer had een bijzondere relatie tot zijn moeder. Haar dood in 1928 moet hem sterk hebben aangegrepen. Zijn eerste roman in 1930, 'Bummler und Bettier' droeg hij aan haar op:

'meiner Mutter A m a l i a D e m b i t z e r die am 7. Februar 1928 ihr überaus schweres Leben mit einem seltsamen qualvollen Tode beendet hat'. In dat boek oefent hij kritiek op medici die 'leben von der Unwissenheit der Menge und werden mit der Zeit so mitleidlos und abgestumpft, dafi sie mit menschlichen Leiden Handel treiben'. Een dergelijke kritiek herhaalt hij in zijn drama *Wohlfahrtsamt* eveneens uit 1930. En nogmaals in dat jaar sticht hij een tijdschrift *Clique* ter bestrijding van de kliekvorming in de maatschappij, kliekvorming in de politieke, de literaire en de medische wereld, overal worden mensen buitengesloten.

Een jaar later, in 1931, geeft Dembitzer een boekje uit met de titel *Abrechnung*, het bevat drie van zijn oudere novellen, waarin hij afrekent met de oorlog, die mensen tot moordenaar maakt, met de liefde en met

het geld, dat de mensheid beheerst en de zwakkeren in ellende stort.

Die Geistigen kan men zien als een afrekening met de hypocrisie, met 'die, die auf Wahrheit und Gerechtigkeit pochen, immer das Gegenteil davon tun...'.

Ik meen uit al deze verspreide feiten de conclusie te mogen trekken dat Dembitzer, deze 'eigenwilliger, kompromissloser Individualist,... und ein immer tief mitleidender Mensch', zoals zijn weduwe hem omschreef, in de dertiger jaren gaandeweg in een crisisachtige toestand van vergaande ontgoocheling is geraakt.

Er is één recensie in Nederland uit 1934, die in deze conclusie meegaat: 'is het boek misschien de schrijnende uiting van teleurstelling, van ontgoocheling, van daaruit voortgekomen haat?'. De recensent is H. Gerversman. Is het toeval dat Gerversman de leraar was, die in 1938 mijn interesse voor de Duitse literatuur opwekte?

Eindnoten:

1. Een bibliografie is gepubliceerd in: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Band 4: Bibliographien. Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in den USA. Hrsg. von J.M. Spalek, K. Feilchenfeldt und S.H. Hawrylchak 1994., München.
   Een bloemlezing met uitvoerige toelichting zou in 1995 verschijnen in de reeks 'Im Scheunenviertel' van een Berlijnse uitgeverij, dit is uiteindelijk niet doorgegaan. Het Scheunenviertel was de joodse wijk in Berlijn, waar Dembitzer gewoond heeft en waarover hij ook geschreven heeft. Naar een nieuwe uitgever wordt nog gezocht.

Oploopjes voor het sleutelgat
Rondom Sylvia Plath
Liesbeth Eugelink

In *The Silent Woman. Ted Hughes and Sylvia Plath* (1993) beschrijft de journaliste Janet Malcolm de biografische verwikkelingen rondom de Amerikaanse dichteres Sylvia Plath (1932-1963). In het bijzonder richt Malcolm zich op de biografie van Anne Stevenson, *Bitter Fame: A life of Sylvia Plath* (1989). Volgens Malcolm zijn de problemen die Stevenson ondervond bij het schrijven van zijn biografie symbolisch voor de moeilijkheden die alle biografen tegenkomen.

Op de avond van 11 februari 1963 stopte de Amerikaanse dichteres Sylvia Plath haar hoofd in de gasoven. De kier tussen drempel en deur had ze dichtgestopt met doeken zodat het gas niet zou ontsnappen naar de andere kamers. Voor haar twee kinderen, op dat moment slapend in bed, stonden twee bekers melk klaar. Anders dan een eerdere poging tien jaar daarvoor - beschreven in de autobiografische roman *The Bell Jar* - zou deze poging wel lukken: het lichaam van Sylvia Plath wordt pas de volgende morgen ontdekt.

Twee jaar later, in 1965, verschijnt *Ariël*, de dichtbundel die haar wereldberoemd maakte. In het licht van de geslaagde zelfmoordpoging kregen dichtregels als ‘Dying is an art, like everything else./ I do it extremely well’ een extra schrille klank. Veel mensen, vooral vrouwen, lazen in die gedichten de verwoording van hun eigen tegenstrijdige en vaak extreme, gevoelens. Of, zoals Anne Stevenson aan het begin van haar biografie over Plath schrijft: ‘The tragedy of her suicide and the power of her last poems seemed to sweep the polarities of life and art (carefully seperated by T.S. Eliot and the New Critics) into one unanswerable dramatic gesture of female defiance’ (Stevenson, 1989, xi).

Zo'n uitspraak onderstreept het problematische van de relatie kunst-leven. Niet alleen biografen krijgen daar mee te maken, maar ook critici. Dat ondervond bijvoorbeeld Jacqueline Rose bij het schrijven van de studie *The Haunting of Sylvia Plath*:

> ‘To write about Sylvia Plath is, inevitably, to raise and confront difficult ethical issues - about the legitimate scope of interpretation; about the rights of literary interpretation to discuss living as well as dead writers; about the difficulty involved in analysing textual figures when these appear to refer to real persons, both living and dead; about how or whether to use material that has been omitted from Plath's published writings, given that to do so can involve an infringement of privacy, but not to do so is to accept uncritically a version of Plath's writing that is not complete, not her own’ (Jaqueline Rose, 1992, x).

Om gerechtelijke stappen van de kant van Olwyn Hughes (de zus van Plath's echtgenoot Ted Hughes) te voorkomen, sprak Jacqueline Rose bij de analyse van Plath's poëzie over ‘personal entities X and Y’ in plaats van de personen - vaak mensen die Plath goed kende - bij naam te noemen.

Een extra moeilijkheid ten aanzien van de biografische activiteit rondom Plath was een publikatie van Alvarez kort na Plath's dood. In zijn schets over de dichteres creëerde deze criticus aan wie Plath in haar laatste le-

vensdagen de *Ariël*-gedichten voorlas, ongewild de mythe van Sylvia Plath als de ongelukkige, verlaten vrouw, en Ted Hughes als de slechte, overspelige man. Hierna ontkwam geen enkele auteur eraan partij te kiezen: als de diverse auteurs die zich met Plath hebben beziggehouden al zelf niet de kant van Sylvia of Ted kozen, dan werden ze door derden wel aan een bepaalde zijde geplaatst. Wat tot gevolg had dat iedereen die een uitspraak deed over Plath, tevens een uitspraak moest doen over Hughes. Met één groot verschil: Ted leeft nog.

Problemen

Dit soort complicaties hebben biografen er echter niet van weerhouden zich met de dichteres bezig te houden. In de dertig jaar die er verstreken zijn sinds haar overlijden, zijn er vijf biografieën geschreven, plus nog een stuk of wat die nooit afgekomen zijn: *Sylvia Plath: Method and Madness* (1976) door Edward Butscher; *Sylvia Plath: A Biography* (1987) door Linda Wagner-Martin, *The Death and Life of Sylvia Plath* (1991) door Ronald Hayman; *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath* (1991) door Paul Alexander en *Bitter Fame: A life of Sylvia Plath* door Anne Stevenson.

Dat deze laatste haar biografie voltooid heeft, mag wel een klein wonder worden genoemd als je bedenkt hoeveel ellende zij zich met haar Plath-biografie op de hals heeft gehaald. Het plotselinge intrekken van een eerder gegeven toestemming tot het citeren uit ongepubliceerd werk, eindeloze correcties en suggesties voor verbeteringen van de kant van Olwyn Hughes, neersabelende kritieken in de pers na publikatie, zelfs het pistool tegen haar voorhoofd - niet spreekwoordelijk maar letterlijk, niets is Stevenson bespaard gebleven.

Janet Malcolm, journaliste bij *The New Yorker*, wijdde een boek aan ‘het geval Stevenson’: *The Silent Woman. Ted Hughes en Sylvia Plath*.[1.] Het boek is een poging tot reconstructie van de verwikkelingen rondom Stevenson's biografie. Volgens Malcolm zijn die symbolisch voor de moeilijkheden bij het schrijven van iedere biografie. Malcolm zoekt, volgens het goede journalistieke principe van hoor en wederhoor, dwars door Amerika en Engeland, de talloze spelers in het spel op: vrienden, kennissen, familie, en critici. Janet Malcolm bedrijft een soort onthullingsjournalistiek. Zij brengt echter geen politieke of maatschappelijke misstanden aan het licht, maar culturele ‘misstanden’ (zoals zij dat bijvoorbeeld ook doet in *In the Freud Archives*, een onderzoek naar het hoe en waarom van de verbeten vete tussen Masson en de psychoanalytische beweging over de verleidingstheorie van Sigmund Freud).

De besmeurde muze

‘Gossip writers and voyeurs calling themselves scholars’ (Robert Skidelsky, 1988, 1) zei Auden al. Met hem zijn er meer schrijvers te noemen die er precies zo over denken. Biografen zelf zijn minder geneigd toe te geven dat Clio, de meest vooraanstaande onder de negen muzen, bij de beoefening van het biografisch genre soms wel erg diep door de knieën moet zakken. Janet Malcolm, als journaliste op

het punt van privacy vergelijkbaar met de biograaf, gooit een knuppel in het hoenderhok:

> ‘The voyeurism and busybodyism that impel writers and readers of biography alike are obscured by an apparatus of scholarship designed to give the enterprise an appearance of banklike blandness and solidity. The biographer is portrayed almost as a kind of benefactor. He is seen as sacrificing years of his life to his task, tirelessly sitting in archives and libraries and patiently conducting interviews with witnesses. There is no length he will not go, and the more his book reflects his industry, the more the reader believes that he is having an elevating literary experience, rather than simply listening to backstairs gossip and reading

other people's mail' (Janet Malcolm, 1995. 9).

Een dergelijk inzicht is van belang, want een belangrijke reden voor de slechte ontvangst van Anne Stevenson's biografie *Bitter Fame* was juist omdat zij bij deze zelfgenoegzaamheid van de biografie haar vraagtekens zette:

> 'Any biography of Sylvia Plath written during the lifetimes of her family and friends must take their vulnerability into consideration, even if completeness suffers from it', schrijft Stevenson in haar voorwoord. Maar, is het commentaar van Malcolm: 'As a burglar should not pause to discuss with his accomplice the rights and wrongs of burglary while he is jimmying a lock, so a biographer ought not to introduce doubts about the legitimacy of the biographical enterprise' (Malcolm, 1995, 9-10).

De vergelijking met een inbraak maakt Malcolm natuurlijk niet voor niks. 'Inbreuk plegen' en 'inbraak plegen' zijn meer dan etymologisch verwant: bij beide worden persoonlijke grenzen van mensen overtreden en bezittingen weggenomen, of het nu materiële of immateriële bezittingen betreft. 'I hope each of us owns the facts of her or his own life,' schreef Ted Hughes in 1989 in een zoveelste brief van zelfverdediging (dit keer aan de *Independent)*. 'But of course, as everyone knows who has ever heard a piece of gossip, we do not "own" the facts of our lives at all. This ownership passes out of our hands at birth [...]' (Malcolm, 1995, 8). Voor een journaliste, opgevoed in de journalistieke traditie van 'The freedom to be cruel is one of journalism's uncontested priviliges' en 'Publish and be damned', is dat een opmerkelijk zelfkritische gedachte. En een die haar consideratie verraadt met Ted Hughes. Als zij op een gegeven moment een omweg maakt langs het huidige huis van Ted Hughes, Court Green nabij London, bespringt haar een schuldgevoel: 'It was one thing to pay a reverent visit to the house where Plath died; it was another to go snooping around the place where Ted Hughes lives [...] I felt shame at my complicity in the chase that has made his life a torment' (Malcolm, 1995, 138-139).

Malcolms boek geeft geen oplossingen. Als lezer blijf je na de razendsnelle inname (het boek leest als een trein) enigzins verward achter. Wat ben ik nou eigenlijk precies te weten gekomen? Misschien dit: de scheidslijn tussen de eerbiedwaardige toga van de wetenschap en het verenkleed van een pikkende raaf is niet zo heel groot. Iedere biograaf en journalist zou daar in ieder geval bij stil moeten staan. Janet Malcolm's boek biedt daartoe een zeer goede gelegenheid.

Eindnoten:

1. Oorspronkelijk in iets andere vorm gepubliceerd als bijlage voor de *The New Yorker* in 1993, zoals ook bij haar andere boeken vaak het geval is.

Een literaire clown?
Het erfgoed van Henriëtte van Eyk
Gé Vaartjes

‘Hij stapelde z'n bagage in 't gangetje op elkaar, snoot z'n neus en ging er op zitten.’ Met dit soort zinnetjes in bewust-krom Nederlands leeft Henriëtte van Eyk (1897-1980) voort - maar dan voornamelijk in de afdeling ‘stijl/zinsbouw’ van schoolboeken. Haar omvangrijke oeuvre is zo goed als vergeten.

Het jongste Erf Goed-deeltje van de feministische uitgeverij ‘Vita’ wil daar verandering in brengen: in *Een literaire clown; leven en werk van Henriëtte van Eyk* breekt auteur Lucie Vermij een lans voor de schrijfster, ‘een zo eigenzinnige, unieke persoonlijkheid uit de Nederlandse literatuur’.

De Erf Goed-reeks is gevuld met levensbeschrijvingen van schrijfsters die vooral twee aspecten met elkaar gemeen hebben: een onconventionele levenswandel en literaire vergetelheid. Om hun onaangepaste levensloop (scheidingen, buitenechtelijke relaties, een ‘anti-burgerlijke’ houding) worden zij in deze reeks geëerd en soms lijkt deze maatschappelijke factor als literaire maatstaf gehanteerd te worden. Op deze wijze werd eerder aandacht geschonken aan schrijfsters als Til Brugman, Willy Corsari en Clara Eggink. En nu dus: Henriëtte van Eyk.

Van Eyk is als biografisch onderwerp alleszins de moeite waard. Zij hanteerde in de jaren dertig een vernieuwende humoristische stijl, parodieerde de bekrompen society uit haar tijd, was getrouwd met de schrijver en verzetsman Ed. de Nève, deed zelf ook verzetswerk, stortte zich in een gecompliceerde relatie met Vestdijk en had een intrigerende band met haar broer. Al deze elementen komen in *Een literaire clown* aan de orde, maar een duidelijk beeld van Van Eyk wordt er niet mee opgeroepen. Misschien kan dat ook niet anders: de Erf Goed-reeks beoogt biografische *schetsen* te brengen, hoewel Vermij zelf spreekt over een ‘biografie’. Maar ook als biografische aanzet is deze ‘schets’ niet voldoende. Je krijgt als lezer geen greep op Van Eyk - niet op de schrijfster en niet op de ‘mens’. Vermij schrijft dat Van Eyk een vat vol tegenstrijdigheden was en dat blijkt ook wel uit de levensfeiten die zij aandraagt. Het lijkt er echter op dat de auteur met deze tegenstrijdigheden geen raad wist. Nergens wordt een poging tot analyse, verklaring gedaan. De lezer blijft voortdurend met vragen zitten.

Hoe zat het bijvoorbeeld met Van Eyks politieke engagement? Vermij meldt al vroeg in haar levensverhaal dat Henriëtte door De Nève ‘steeds meer’ betrokken zou raken bij de politiek. Die betrokkenheid krijgt echter geen wezenlijke inhoud - behalve dan in '40-'45, toen Van Eyk duidelijk actief was voor het Kunstenaarsverzet. Maar hoe zat het daarvoor en daarna? Als Van Eyk, getrouwd, halverwege de jaren dertig in Londen woont, is daar een congres van schrijvers tegen het fascisme. ‘Het was een verademing weer eens onder mensen te zijn die dachten zoals zij,’ schrijft Vermij, en vervolgens: ‘Ze vertelt er helaas weinig inhoudelijks over.’ Deze laatste zin geldt ook voor de biografe. In 1955 verblijft Van Eyk een periode in Indonesië. Van de politieke situatie aldaar is niets terug te vinden in haar reisverslagen en brieven. Vermij signaleert dit ook, noemt de Indonesische indrukken zelfs ‘tamelijk naïef’, maar daar blijft het bij. Hoe zit het dan toch met dat engagement? Haar vriend Philip

Roth beweerde: ‘Ze was het type van een saloncommunist. Ze was socialist zolang het haar zelf geen cent kost-

Van Eyks succesvolle *De kleine parade* werd in 1970 door Wim Sonneveld bewerkt tot een musical. Omslag van het programmaboekje

te.' Zo laat Vermij nog meer mensen aan het woord die voor of contra Van Eyk als politiek geëngageerde pleiten - maar zelf komt zij niet tot echte uitspraken.

Ook op Van Eyks schrijverschap en de essentie daarvan krijgt de lezer geen greep. Van Eyk zelf beweerde dat zij niet 'voor de lol' schreef en dat woede een drijfveer was. Wat wilde zij met haar werk? Geld verdienen, dat wordt wèl duidelijk gemaakt. Maar hoe zat het dan met die 'woede'? In de tweede helft van de jaren dertig, toen Van Eyk en De Nève weer in Nederland woonden, hervatte Henriëtte 'het leven met kopjes koffie bij haar moeder en haar vrienden, pingpongen op De Kring'. De Nève stortte zich in anti-fascistische kringen. In hoeverre was zijn vrouw daar bij betrokken? De biografe doet er het zwijgen toe. In de oorlog publiceerde Van Eyk niets, blijkbaar ook niet illegaal. Toch moet haar 'woede' toen hevig geweest zijn. Later publiceerde zij weer veel, maar waarover? 'Het werk is doortrokken van een bewustzijn van maatschappelijke ongelijkheid en goedbedoeld, maar vaak mislukkend idealisme,' stelt de biografe, maar nergens staaft zij dit met voorbeelden. We moeten het allemaal maar op haar gezag aannemen.

Blijven de aspecten 'leven' en 'werk' in deze biografische schets schimmig, ook de relatie tussen dat leven en werk komt niet uit de verf. Al in het begin van haar boekje noteert de auteur stellig: 'Autobiografische elementen zijn er in haar werk niet terug te vinden, en een analyse van parallellen tussen leven en werk is dan ook niet mogelijk.' Het is merkwaardig om verderop te lezen dat bepaalde krantestukjes van Van Eyk waarschijnlijk 'geïnspireerd' zijn door de dood van haar moeder, het einde van haar huwelijk en herinneringen aan haar Londense periode. Maar nee, die stukjes zijn 'nergens autobiografisch', want de moeder in die bijdragen is, in tegenstelling tot Van Eyks moeder, een 'eenvoudige volksvrouw'. Blijkbaar heeft Vermij een wel erg naïeve opvatting van het begrip 'autobiografisch'. Ze spreekt zichzelf op dit vlak nog vaker tegen. Over de roman *Avontuur met Titia*, die Van

Eyk samen met Vestdijk schreef, lezen we: ‘Er zit veel verzinsel in, maar ook autobiografisch materiaal.’ En over haar autoritjes met haar gezelschapsdame: ‘De verhalen in de bundel *Blauwe Marietje* over de avonturen van een huisvrouw en haar autotje zijn op deze tochtjes gebaseerd.’ En zo liggen de equivalenten voor het oprapen. Een en ander is gecompliceerder - en dus veel interessanter - dan haar biografe presenteert.

Er wordt enkele malen vermeld dat informatie ontbreekt wegens gebrek aan gegevens. Zo kan Vermij om auteursrechtelijke reden niet citeren uit Vestdijks brieven aan Van Eyk. Maar ook op dit vlak rijzen vragen. Een voorbeeld: Van Eyk was bevriend met Willy Corsari, Fiep Westendorp, Wim Hora Adema, Anne Mulder en Emmy van

Lokhorst. ‘Daar is spijtig genoeg geen materiaal over,’ wordt, zonder enige uitleg, vermeld. Dit is op zijn zachtst gezegd merkwaardig, want de eerste drie vriendinnen zijn nog in leven!

Vermij slaat Van Eyk als schrijfster hoog aan en noteert dit nogal nadrukkelijk. Zich beroepend op wat anderen ooit schreven, plaatst zij haar in de traditie van Hildebrand, Nescio en Belcampo en noemt zij haar een voorloper van Bomans, Schmidt en Carmiggelt. Verder trekt zij lijnen naar Andersen, Couperus en Dickens en ziet zij overeenkomst met schrijfsters als Monica Dickens en Irmgard Keun, ‘auteurs van belangrijk werk’, zoals zij nog eens overvloedig vermeldt. Ook hier weer: uitspraken van de biografe die niet door haar boekje onderstreept worden.

Een en ander betekent wel dat Henriëtte van Eyk intrigeert, juist door de vragen die zij oproept. Ongeacht haar literaire waarde - deze hoeft immers geen criterium te zijn voor het schrijven van een biografie! - is zij zeker een uitvoerige levensbeschrijving waard.

De biografische schets die thans over haar is gepubliceerd doet denken aan een slavensculptuur van Michelangelo uit de Florentijnse Academia: het beeld is nog niet losgemaakt uit de grondstof, de materie, en worstelt om zich daaruit te bevrijden. Zo is Henriëtte van Eyk in hetzelfde voorlopige stadium blijven steken door de oppervlakkige benadering van haar biografe.

Lucie Th. Vermij. *Een literaire clown; leven en werk van Henriëtte van Eyk* (Vita, Nijmegen, 1995, 95 p.; fl. 17,50)

(samen met deze uitgave verscheen een bundel herdrukte verhalen van H. van Eyk: *Truus de nachtmerrie en andere verhalen*, 168 p., fl. 27,50)

Leidse schrijvers in oorlogstijd
Koen Hilberdink

Leiden heeft zijn plaats in de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog vooral te danken aan de beroemde rede van Professor Cleveringa. Deze jurist stelde op 26 november 1940 een zeer belangrijke daad; hij verklaarde tegenover een groot gehoor van collega's en studenten het niet eens te zijn met de verwerpelijke maatregel van de Duitse bezetter om zijn Joodse collega te ontslaan. De Duitsers reageerden fel op deze openlijke verzetsdaad en sloten meteen de Leidse universiteit. Veel studenten verlieten na verloop van tijd de stad; een aantal staakte de studie, anderen gingen college lopen in Amsterdam of Utrecht. Ook een aantal hoogleraren moest het veld ruimen.

Deze uittocht van studenten en universitaire docenten was natuurlijk een behoorlijke klap voor het intellectuele en culturele leven van Leiden, een universiteitsstad bij uitstek. Ondanks deze door de bezetters veroorzaakte culturele armoede, bestond er tijdens de bezettingsjaren een (illegaal) literair circuit. Over deze literatuur bedrijvende stadgenoten schreef de Leidenaar Buck Goudriaan het boekje *Het Leidse literaire leven tijdens de Tweede Wereldoorlog*.

Nu was het met dat literaire leven aan het begin van de oorlog in Leiden wat magertjes gesteld, zoals Goudriaan zelf ook schrijft. Landelijk gezien speelde de universiteitsstad literair gezien geen rol van betekenis. Alleen van de inmiddels geheel onbekend geworden dichteres Elize van Kaatshoven en de dichter Chris van der Weye had men buiten de Leidse stadswallen wel eens gehoord.

Toch is het boekje van Goudriaan informatief voor diegenen die zich interesseren voor schrijvers die een rol spelen of hebben gespeeld in de vaderlandse literatuurgeschiedenis. Tijdens de Tweede Wereldoorlog zetten bij voorbeeld Jan Vermeulen (1923-1985) en Hans van Straten (1923), twee markante Leidenaren, in hun woonplaats de eerste stappen op het literaire toneel. Goudriaan vertelt over het ontstaan van hun vriendschap, hun gezamenlijke interesse in de poëzie van Aafjes, Achterberg en Lehmann en hoe zij vlak na de bevrijding hielpen bij de oprichting van het tijdschrift *Columbus*.

De door de Leidse vrienden bewonderde dichters Lehmann en Achterberg krijgen ook een plaats in Goudriaans literaire geschiedenis van Leiden. Lehmann omdat hij zich eind 1941 in de stad vestigde en Achterberg omdat hij werd verpleegd in het nabij gelegen psychiatrisch ziekenhuis Rhijngeest in Oegstgeest. Van daaruit kreeg hij contact met Jan Vermeulen, die al snel zijn persoonlijke secretaris werd. Vermeulen vervulde als drukker en literator al snel een spilfunctie in het Leidse gebeuren. Over een andere vriend van Vermeulen, de kunstenaar Jan Wolkers, komen we ook te weten hoe hij in Leiden leefde en hoe sommige Leidse elementen in zijn werk een plaats vonden.

Een andere dichter uit die tijd was Max de Jong (1917-1951). Hij vestigde zich in Leiden in de zomer van 1942. Jan Vermeulen kende enkele sonnetten De Jong uit *Groot Nederland*. Hij was nieuwsgierig naar deze nieuwe literaire medeburger en ging met Hans van Straten meteen naar hem op zoek naar. De vrienden wisten dat hij woonde aan de Jan van Goyenkade en er zat dus niets anders op dan elk huis aan

een onderzoek te onderwerpen. De vrienden belden aan bij elke woning en hadden al snel succes. Op nummer 19 troffen ze De Jong aan.

Tussen al deze gevestigde en aankomende dichters groeide een vriendschapsband. Ze kwamen bij elkaar over de vloer en organiseren literaire avonden bij iemand thuis. Omdat het gaat om schrijvers in oorlogstijd zit je als lezer te wachten op de verhalen over de verzetsdaden òf collaboratie in deze kring. Bij de meeste geportretteerden werden dergelijke keuzes niet gemaakt. Zelfs aan het schrijven van verzetspoëzie kwamen de meeste Leidse literatoren niet toe. Uitzonderingen daargelaten. Een van de weinigen die in deze contreien verzetspoëzie schreven, was de vanuit Oegstgeest opererende K. Heeroma. Ook wordt kort gerept over het verzetswerk van Wout Blok, toen nog dichter, later vooral bekend geworden als hoogleraar Nederlandse letterkunde in Groningen. Die lankmoedige houding van de dichters stoorde ook de Leidse illegale pers. In zijn boekje gaat Goudriaan nadrukkelijk op deze kwestie in.

De groepsbiografie laat vooral zien hoe jonge mensen onder moeilijke omstandigheden een plaats in de literatuur zoeken. Hoe zij illegaal lezingen organiseren, boekhandels bezoeken en vriendschappen sluiten.

Goudriaan haalt over de gebiografeerden veel feitjes boven water. Door het korte bestek van het boekje moest hij natuurlijk een uitwerking vaak laten liggen. Zelf vind ik het jammer dat Aimé van Santen wordt ‘afgedaan’ met de mededeling dat hij in Leiden woonde. Deze markante figuur had ik graag geplaatst willen zien in de omgeving van de hierboven genoemde kunstenaars. Zo zijn er meer personen en zaken die nieuwsgierig maken. En misschien is dat wel de verdienste van een deze kleine geschiedenis van literair Leiden in oorlogstijd. Het is afwachten of Goudriaan zelf of een ander met een aantal in het boekje genoemde Leidenaren verder aan de slag gaat.

Buck Goudriaan, *Het Leidse literaire leven tijdens de Tweede Wereldoorlog*, ISBN-nummer: 90-802717-1-3. Het boek is te bestellen door overmaking van 23,15 (inclusief verzendkosten) op giro 2377740 t.n.v.F.G.W. Goudriaan, Van Vollenhovenplein 21, 2313 EA Leiden, onder vermelding van ‘Literair Leven’

Mededelingen
Biografisch Woordenboek van Nederland op Internet

In november 1994 verscheen het vierde deel van het *Biografisch Woordenboek van Nederland (BWN)*. Sindsdien is verdergewerkt aan het samenstellen van een volgend deel, dat in het jaar 2000 zal verschijnen. Tot nu toe bleven de door de redactiecommissie goedgekeurde en afgehandelde minibiografieën in portefeuille totdat er voldoende kopij voorhanden was om een nieuw deel te vullen. Hierdoor moest niet alleen de auteur vaak enkele jaren wachten voordat zijn bijdrage werd gepubliceerd, maar diende ook de gebruiker veel geduld te hebben alvorens hij van nieuwe biografieën kennis kon nemen.

Door de nieuwe mogelijkheden van de elektronische informatieverschaffing behoort deze lange wachttijd inmiddels tot het verleden. Sinds 1 december 1995 is het *BWN* namelijk aangesloten op het internationale computernetwerk Internet (http://www.konbib.nl/ infolev/ing/rgp/ werkbest/ bwn/ welkom.htm). Voortaan kunnen de in deel 5 op te nemen biografieën in hun definitieve versie op beeldscherm worden geraadpleegd. Het gaat hierbij om een tussentijdse vorm van openbaarmaking, die de publikatie in boekvorm niet vervangt, maar erop vooruitloopt. Het op elektronische wijze beschikbaar stellen van informatie heeft bovendien het voordeel dat relatief gemakkelijk illustraties aan teksten kunnen worden toegevoegd. Speciaal voor de presentatie op Internet zijn daarom bij de biografieën portretten van de beschreven personen afgebeeld.

Op dit moment kunnen al ongeveer 35 van de ongeveer 300 levensbeschrijvingen die in *BWN* 5 een plaats zullen krijgen, worden geraadpleegd. Daaronder bevinden zich de biografieën van de liberale politica Haya van Someren-Downer, de acteur Paul Steenbergen, de promotor van het toerisme dr. L. van Egeraat, de concertzangeres Julia Culp, de communistische verzetsman Gerben Wagenaar, de jazzmusicus Peter Schilperoort, de hockeycoach Wim van Heumen, de schilderes Suze Robertson, de Haagse burgemeester F.M.A. Schokking, de organisatiedeskundige B.W. Berenschot en de danseres Corrie Hartong. Dit aantal zal zich in de loop van de tijd geleidelijk uitbreiden. Verder treft men op de Internet-pagina's informatie aan over de voorgeschiedenis en de opzet van het *BWN* en over de redactiecommissie en het redactiesecretariaat. Daarnaast is ook de cumulatieve index op de gepubliceerde delen 1 tot en met 4 opgenomen. Hierin kan men vinden welke 1626 beroemde en minder beroemde Nederlanders reeds van een minibiografie zijn voorzien. Ten slotte biedt een reactiepagina de gebruiker de mogelijkheid op- en aanmerkingen te maken bij de geboden informatie.

A.J.C.M. Gabriëls

Kopij

De redactie verzoekt auteurs rekening te houden met de volgende aanwijzingen voor de kopij.

Opmaak van het artikel:

- een titel of titelsuggestie geven (geen vet, geen kapitalen)
- de voorkeurspelling gebruiken
- boektitels cursiveren
- tijdschriftartikelen tussen enkele aanhalingstekens; namen van tijdschrift of krant cursiveren
- de volgende wijze van titelbeschrijving:

Kees Fens. *Leermeesters. Een keuze uit de maandagstukken* (Amsterdam, Querido, 1994)

Willem Jan Otten. 'Twee verschrikkelijke machines', in: *Tirade* 38 (1994) 5.

- in geval van noten: eindnoten gebruiken
- personalia graag onder aan het artikel vermelden
- zo min mogelijk afkortingen gebruiken
- citaten: enkele aanhalingstekens;
- citaat binnen een citaat:dubbele aanhalingstekens.
- alinea's *niet* laten inspringen, alleen harde return gebrui- ken
- werken met standaard lettertype

bij een lang artikel:

- de tekst opmaken met tussenkopjes (cursiveren) of een witregel
- een *lead* boven het artikel plaatsen (korte beschrijving van inhoud, aanleiding of uitgangspunt van het artikel)
- zo mogelijk illustraties toevoegen (worden geretourneerd)

Kopij

- aanleveren op diskette: Word Perfect 4.2, 5.1 of 6.0, (bij voorkeur 3,5 inch).
- uitdraai + diskette sturen naar de redactie-secretaris

Anja van Leeuwen
Transvaalkade 19'
1092 JK Amsterdam

Na ontvangst wordt het artikel aan de redactie voorgelegd.

Als het artikel aanleiding geeft tot vragen, worden wijzigingsvoorstellen met de auteur besproken.

Biografie Bulletin 96/3

Fontijns focus op de oudere Van Eeden *Trots verbrijzeld* meer roman dan essay

Wam de Moor

> Wie ooit voor Frederik van Eeden heeft gevoeld, raakt door de kennis omtrent diens leven knap bekoeld. Dat had ik al bij heteerste deel van de biografie die Jan Fontijn over hem schreef. En die ervaring is met deel twee alleen maar verhevigd, met name door de superieur ironische wijze waarop het verhaal verteld wordt. Superieur, omdat de ironie er niet bovenop ligt, maar zich schuilhoudt in de stijl.

Van Eedens biograaf had al in deel een van dit leven aangegeven hoezeer het is beheerst, en zelfs in kwaliteit aangetast, door tweespalt. Tweespalt was ook de titel. Fontijn mocht erop promoveren bij Fens en Van den Berg, en kreeg als extraatje: de lof van de pers en de Dordtprijs voor de Biografie. En wij gunden hem die. Want *Tweespalt* is een mooi boek. Inmiddels verscheen het tweede deel, *Trots verbrijzeld*. Weer was er lof. Trots verbrijzeld, ja.

Het is niet alleen de titel van dit deel van de biografie, maar ook een aanduiding van een drama waarvan Van Eeden gedroomd heeft, waarover hij gedacht heeft en waarnaar hij geleefd blijkt te hebben. Volg het spoor van deze titel op de pagina's 57, 100, 151, 242, 314, 346, 434, 525, 527, 565, 574 en 576, tot en met de slotzin van dit levensverhaal, en je weet veel van dit boek. En van de man die de Sarphatistraat de mooiste straat van Europa vond, en ook dat wel even onbekookt te kennen zal hebben gegeven als het merendeel van zijn idealen, ideeën en grootse plannen om deze wereld te herscheppen. Nescio had het goed gezien: ‘geen wonderlijker kerel dan den uitvreter’, deze Frederik van Eeden, geboren in Haarlem op 3 april 1860, en na een turbulent bestaan in Bussum gestorven op 16 juni 1932.

Als het tweede deel van de biografie in 1901 aanvangt zijn de kaarten in het leven van Van Eeden al geschud. Het is het jaar waarin zijn vader sterft, het jaar ook waarin de zoon terugziet op de vader als een eenzame, geïsoleerde man, die zichzelf als het middelpunt van de wereld ervaart en bij voorkeur vrouwen om zich heen verzamelt die als klankbord kunnen fungeren. Zo vader, zo zoon, evalueert de biograaf onomwonden. Een nieuwe vrouw komt de oude echtgenote aflossen en Van Eeden ruilt, mentaal in 1901 en voor de wet zes jaar later, een parel in voor een houten kruis. Al zal de parel zijn levenlang vanuit de verte blijven glanzen en gaat het kruis vervelen. Truida Everts was geen partij voor Martha van Vloten. Althans niet voor ons, die beide vrouwen in Van Eedens leven waarnemen door de ogen van zijn biograaf.

Overigens: in welk merkwaardig licht komt Van Eedens verhouding tot beide echtgenotes te staan, wanneer we tot twee keer toe zijn uitspraak lezen, dat hij geen seks kon hebben ‘met een persoon die hij hoogachtte’? Waren zijn huwelijken dan morganatisch of had hij eigenlijk geen respect voor Martha en Truida? En zag hij in feite ook Betsy van Hoogstraten en Ella Geldmacher, om maar twee hartsvriendinnen te noemen met wie hij daadwerkelijk seks bedreef, als personen die hij niet hoogachtte? Fontijn geeft slechts de feiten en stelt deze vragen niet. Ergens schrijft hij dat Van Eeden een goed zelfbeeld had. Omvatte dat ook deze kwestie?

Sprekende motto's

De biograaf heeft titel en biografie ingeleid met twee motto's, die terwijl je het boek leest steeds meer gaan spreken. Ze komen van auteurs die tegen het einde van de negentiende eeuw ongelooflijk populair waren, in zeer verschillende kringen. Het ene is uit de *Navolging van Christus* van Thomas à Kempis, het andere, uit Nietzsches *Wille zur Macht*. Thomas spoort de lezer aan zichzelf gering te achten en afstand te doen van alle waan, ja, alvast tot stof weder te keren om zo in de genade van de Schepper te worden aangenomen. Nietzsche stelt zich te weer tegen deze aansporing tot nietswaardigheid. Wees trots, onttrek je aan zelfverachting, laat je niet beetnemen door het christendom. In *Tweespalt* hadden we al gelezen hoe Van Eeden met zijn dichtwerk Ellen de mystieke traditie waarin *De Imitatione Christi* gelezen kan worden had gevolgd. En dat terwijl toch in de jaren negentig bij hem het accent lag op het tweede citaat. Maar zijn motief was dan ook eerder van esthetische dan van godsdienstige aard. Eerst dweepte hij immers, als de meeste kritische intellectuelen van zijn tijd, met de Duitse krachtpatser die in waanzin eindigde, en barstte hij van de eigenwaan, zij het met een ondertoon van zelfhaat. Maar al in 1899 was hij daadwerkelijk met spiritisme bezig, als blijk van een toenemend geloof ‘in de invloed van gene zijde van de mens’ (p. 24). Gaandeweg gingen krachten in en buiten hem met zijn gaven van geest en hart op de loop, verloor hij een groot deel van zijn persoonlijkheid in het spiritisme en stortte hij zich in de wildste wereldplannen. Daarvan getuigen de werkelijk spannende hoofdstukken 22 tot 24, waarin ook weer vrouwen, onder wie het sterke en geraffineerde medium Annie Bosch, de toon aangaven. Ten slotte bekeerde hij zich, getroffen door de sereniteit van het kloosterleven in de abdij van Oosterhout, en gedreven door de Nijmeegse taalkundige pater Van Ginneken, tot het roomse geloof. Voor zijn biograaf

Nietzsche, 1864

de consequentie van de geestelijke versukkeling waarin Van Eeden geraakte.

Aan het begin van 1902, hij is dan 41, duikt in zijn brein een drama op dat Trots verbrijzeld zal moeten heten, ‘over een man die keizer wil worden, zonder liefde het hoogste nastreeft en door zichzelf in de diepste ellende zinkt’ (p.57). Als hij tussen 1905 en 1907 in een langdurige crisis terechtkomt en het idee van het drama blijft leven heet het, dat lijden en grootheid onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden (p. 151). Zo roept Van Eeden dat ook op in *De kleine Johannes*. Wat *Trots verbrijzeld* betreft blijft het bij plannen, maar het thema van de verbrijzelde trots ziet hij zelf als de ‘hoofd-tendens’ van zijn leven. Hij schreef er al over in 1893, verbond het later met tragische grootheid, met krankzinnigheid en sinds 1902 met Nietzsches *Wille zur Macht*.

Hij had er ook een heel leven voor nodig om het ultieme punt te bereiken waarop de verbrijzeling een feit was. Het wemelt in dit levensverhaal van passages als: ‘De ideale schrijver was voor hem een combinatie van dichter, wijsgeer en profeet. De dichter was

‘de koninklijke mensch van de toekomst’, die de mensheid een nieuwe religie, een nieuwe levensbeschouwing moest schenken, ja zelfs een geestelijke wedergeboorte tot stand moest brengen’ (p. 91). Dit type hoogmoed is slechts aan enkelen gegeven. Onbestaanbaar is ze niet en ze komt ook nu nog voor, al achten wij haar ‘uit de tijd’.

Van Eedens leven vanaf 1901 staat in het licht van deze gedachte. Zijn kunstenaarskolonie Walden? Ach, daarin was hij een kind van zijn tijd, Fontijn geeft wel andere voorbeelden van dergelijke coöperaties voor de kunstenaarselite, tot in Amerika en Engeland toe. Bij het idee van een wereldelite, de zogenaamde Forte-Kreis, eerder door hem en andere Europese intellectuelen bedacht, onder wie de bekende, een tikje gedistantieerde Martin Buber, vallen ons de klompen van de voeten. Dat het bestond! We danken het aan Fontijn, dat we hier iets meer van gaan begrijpen. Voor 1914 was de wereldlucht bezwangerd van dit soort utopieën. Beschrijving van de historische context is bij hem in goede handen. Als hij later, aan het einde van de wereldoorlog, de droom van een wereldstad, een Lichtstad koestert, wijten we dat maar aan een verstuiking van de menselijke geest, de bijna bejaarde op weg naar zijn dementale stadium.

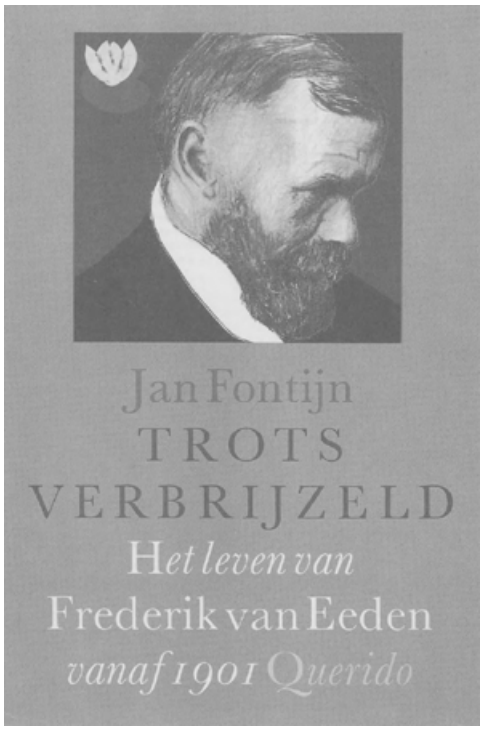
Slechts af en toe een oordeel

Slechts mondjesmaat laat Fontijn zich verleiden tot een expliciet oordeel over zijn object, zoals hij eerder bijvoorbeeld Van Eeden terugziet in de vader: een geïsoleerde vrouwengek. Op p. 94 en 95 tekent hij hem royaal als een romanticus, een vent zijn malligheden (Fontijn houdt het netjes op ‘zijn daden, zijn raadselachtige persoonlijkheid, de inconsequenties en het tegenstrijdige in zijn gedrag’) passen in een romantische traditie. Innerlijke onrust, onvrede, absolutisme, escapisme, grootheidswaan (‘profetendom’), literaire opvattingen, fascinatie voor de droom, wandelingetjes in de waanzin, geniecultus, natuurgevoel, rokkenjagerij (‘verheerlijking van de geliefde’) en zelfs de bekering tot het katholicisme - allemaal romantisch. Een levenshouding ‘die voor een groot gedeelte bepaald werd door de behoefte om trots te verbrijzelen en deemoed te zoeken’ (p. 100). Zijn dagboeken getuigen regelmatig van deze behoefte: hij wist dat ‘zolang trots niet verbrijzeld was, de mens onzeker zou blijven’ (p. 242).

In Rabindranath Tagore ontdekte Van Eeden in mei 1913 een dichter, in wiens leven de trots verbrijzeld bleek (of leek?), zie p. 314. En dat hijzelf dichter bij zijn doel kwam deed Het lied van schijn en wezen vermoeden. Vol deemoed opgaan in God, dat was Thomas à Kempis. Nietzsche had het nakijken. Van Eeden adoreerde Tagore. Hij was teleurgesteld toen hij jaren later de man in werkelijkheid ontmoette en deze weinig aandacht schonk aan degene die hartstochtelijk had geholpen hem in Europa beroemd te maken.

Zelfs temidden van zijn Kreis-elite-vrienden, in Potsdam verblijvend, spookte het levensthema van de verbrijzelde trots door Van Eedens hoofd (p. 346). En toen hij, lang na de wereldoorlog, in augustus 1921 dan eindelijk de beslissing nam om katholiek te worden onder het motief dat hij ‘het vrije leeven’ niet kon volhouden en ‘een machtige, geestelijke sfeer’ nodig had om zich vóór zijn dood ‘te ontzondigen’ (p. 525), kwam opnieuw de gedachte aan het niet geschreven toneelstuk boven.

Fontijn, steeds terzijde wakend over zijn patiënt, kan zich hier niet meer bedwingen: ‘Voor de biograaf, lezend in de dagboekaantekeningen en de correspondentie van de laatste jaren, is de ontluisterende wijze waarop Van Eeden zijn leven moest beëindigen, een trieste en weinig verheffende ervaring. In korte tijd werd een vitale, levenslustige, vaak overmoedige man met vele kwaliteiten gedegradeerd tot een hulpeloze stakker voor wie de werkelijkheid een nachtmerrie was of een grijze mist’ (p. 537).


Jan Fontijn
TROTS
VERBRIJZELD
Het leven van
Frederik van Eeden
vanaf 1901 Querido

De complete tegenhanger van Kalff

Het moet inderdaad een kwelling zijn om een leven dat zo sterk begon op deze wijze te zien versukkelen. Van Van Eedens schrijverschap en zijn goede naam was niets over. Een zoon van literatuurhistoricus Kalff gaf hem in 1927 met een monografie over zijn persoonlijkheid een dreun van jewelste; het was volgens Fontijn 'een onbarmhartig requisitoir' in plaats van 'een apologie' (p. 565). Wie meent dat de auteur hier wel erg summier is in zijn bespreking van Kalffs vileine monografie, doet er goed aan terug te grijpen naar de beschrijving die Fontijn in *Tweespalt*, p.19 en 20, heeft gegeven van dit boek: een psychologisch portret, 'ontsierd al door een teveel aan morele oordeelvellingen', en gebaseerd, niet op dagboek en brieven, maar op het werk en mededelingen van vriend en vijand.

Fontijns boek staat hier, wat het gebruik van materiaal betreft, diametraal tegenover. Niet zozeer het werk als de documenten vormen zijn materiaal. Veroorloofde hij zich in *Tweespalt* nog een enkele uitweiding over Van Eedens werk, *Trots verbrijzeld* valt op door het bijna wegstoppen van daarvan. Mij gaat dat iets te ver, hoezeer ik ook heb geleerd dat men diepgaande behandeling van het oeuvre en het leven van elkaar moet scheiden. Ik blijf erbij, dat een werk toch méér dan Fontijn in dit deel van zijn biografie heeft willen doen, gezien moet worden als een levensfeit, niet minder dan het lidmaatschap van een kring of een spiritistische séance bij een even kiene als geschifte juffrouw. Al verschaft de beschrijving van dat laatste de lezer waarschijnlijk meer leesplezier.

In tegenstelling tot Kalff heeft Fontijn over heel veel geschreven documenten kunnen beschikken. Hij heeft in de duizenden brieven van Van Eeden zelf en zijn uitgebreide kring van hofdames en fans, zijn mede-idealisten en zijn naaste familie, en in de uitgebreide dagboeken zijn weg moeten zoeken. Daarbij heeft hij heel veel weg moeten laten, duidelijk gekozen wat in het door hem langzamerhand gevormde beeld van de schrijver paste. Tenslotte heeft hij zich overgegeven aan de 'mythe van de coherente persoonlijkheid' waar hij zes jaar geleden nog zo huiverig tegenover stond. Alle verwijzingen naar de titel die ik hiervoor opsomde dragen daartoe bij: ze zijn opzettelijk aangebracht, het meest opzettelijk in de laatste zin: 'De trots was verbrijzeld.'

Een bijzondere stijl

In de verwerking van de documenten verschillen *Tweespalt* en *Trots verbrijzeld* overigens aanzienlijk. Wisselt Fontijn in het eerste deel van de biografie letterlijke citaten uit correspondentie en dagboek af met navertelling daarvan, in het tweede deel verlegde hij het accent naar de navertelling vanuit het perspectief van Van Eeden als dagboek- of briefschrijver.

Dat heeft een groot voordeel en een paar kleine nadelen.

Voordeel is dat de stijl een sterkere eenheid is geworden en je, terwijl toch het leven van Van Eeden als zodanig minder spectaculair is dan vóór 1901, het innerlijk leven van de hoofdfiguur van heel nabij volgt. Daarbij word je - werd ik althans - nog net op afstand gehouden door de licht ironische toon die, terwijl toch de biograaf

zijn oordeel zogenaamd zorgvuldig achter houdt, wel degelijk verraadt hoe deze over zijn object denkt. Zag ik het eerste deel meer als een essay dan als een roman, wat dit tweede deel betreft handhaaf ik die zienswijze niet: hier schrijft Van Eedens leven als het ware het boek en wordt dit bijna een personale roman. Misschien kun je als biograaf, wanneer je eenmaal hebt vastgesteld hoe je personage in elkaar zit, ook niet méér doen dan de feiten voor zichzelf te laten spreken. Dat Van Eeden ambivalent was weten we nu wel, zoiets.

Een klein nadeel van deze aanpak is tweevoudig.

Ten eerste dat je je als biograaf uitlevert aan

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Jan Fontijn (foto: Klaas Koppe)

je personage en dat dit min of meer dicteert wat jij hebt op te schrijven - zonder dat het waarheids- of werkelijkheidsgehalte van wat er staat is gecontroleerd. Natuurlijk doet Fontijn dat wel als het om werkelijk belangrijke feiten gaat, maar allerlei geneuzel over dromen bijvoorbeeld, overgenomen uit de dagboeken, of weergave van gemoedservaringen - hij is weer eens verliefd, heeft een idee, zal iets gaan doen - lijkt de zuivere tekst van dagboek of brief.

Ten tweede, en dat sluit hier direct op aan, leidt de stijlkeuze soms tot onduidelijkheid over wie nu spreekt. Een voorbeeld. Op de pagina's 146-149 wordt verteld over een verblijf van Van Eeden in Berlijn in december 1906. Hier en daar is het is moeilijk om uit elkaar te houden of Fontijn aan het woord is of Van Eeden, zie de zin: 'Het feit dat hij zijn brief aan Truida met "je man" ondertekende bevestigde nog eens hoe serieus hij het meende', of iets verder: 'Kahane zelf zei Van Eeden dat het nodig was minstens een paar jaar in Berlijn door te brengen. Verder zei hij dat hij nooit een dichter en mens had ontmoet met Van Eedens naïveteit. Die woorden maakten indruk' (p. 147). Wat Fontijn hier opschrijft komt, blijkens de voetnoten achterin, waarschijnlijk uit brieven aan respectievelijk Truida Everts, toen nog niet zijn echtgenote, en misschien, maar dat laat zich niet goed afleiden uit de context, aan de dramaturg Kahane. Daar ik vermoed dat in beide gevallen de tekst berust op Van Eedens uitspraak, vind ik er toch een element van onbetrouwbaarheid in. Ik stond als lezer wel vaker zo te hinkelen.

En soms wordt de tekst - al of niet bedoeld - hierdoor komisch. In hetzelfde hoofdstukje is het dagboek de bron voor een paar citaten. Dan gaat Fontijns tekst verder: 'Hij voelde hoe broos zijn bestaan en zijn tere ziel waren en hoe groot zijn taak was en barstte in snikken uit. Hij schreide die nacht zoals hij nog nooit geschreid had' (p.149). Zou Fontijn dat zelf zo zeggen? Ik denk het niet en proef iets van ironie.

De ontraadseling voltooid

Van de grote Van Eeden die al in *Tweespalt* aan grandeur verloor, blijft eigenlijk in Trots verbrijzeld niets over. Zijn biograaf heeft kundig zijn *unconsciouth myth* ontraadseld. Het betekent niet dat de faam van de auteur van *De kleine Johannes* en *Van de koele meren des doods* al tijdens zijn leven ook bij het grote volk verbleekt was. Nog in 1919 wist hij een zaal met tweeduizend luisteraars en lezers in Vlaanderen te boeien; daarmee was hij in de tijd dat een microfoon met luidspreker het meest geavanceerde medium was, geen kleine jongen. En dat bij zijn zeventigste verjaardag, op 3 april 1930, nog zoveel literatoren en andere kunstenaars uit binnen- en buitenland acte de présence gaven, er voor hem een benefietconcert werd georganiseerd, er voorstellingen waren van *De kleine Johannes* in een toneelbewerking en zijn misschien enige goe-

de toneelstuk *De heks van Haarlem*, en er op de receptie te zijner ere een liber amicorum van klasse werd aangeboden - dat was meer dan (welgemeende) plichtplegingen. Maar Van Eeden had toen, ook letterlijk, niets meer te zeggen.

En dat was toch de man die nog in de jaren voor en net in de wereldoorlog wereldfaam genoot, voor die tijd grote reizen maakte naar de Verenigde Staten, waar hij met Upton Sinclair bouwde aan een pendant van Walden, en naar Berlijn en andere Europese steden om de wereld een geestelijk hart te geven. Hij werd er geprezen voor zijn grootse ideeën om de wereld te redden, en de vrouwen vochten om hem onderdak te mogen geven. Overal had hij vriendinnen zitten: Julia Culp en vertaalster Else Otten in Berlijn, de vamp Helen Smith in New York, in Venetië zocht Eleonora Duse zijn gezelschap. Hij bezweek zonder slag of stoot, al was het vooral omdat haar vraag om aandacht zijn ijdelheid streelde (p. 293). De getrouwde kunstliefhebster Ella Geldmacher werd een hartsvriendin voor het leven, zij het dat juist in de vriendschap met haar Van Eedens uitstekende houding ten opzichte van het krijgshaftige Duitsland zeer zichtbaar werd. Het is een episode waarin je respect voor de mens Van Eeden weer wat toeneemt.

Dat hij in aanmerking dacht te komen voor de Nobelprijs voor literatuur was niet alleen een blijk van zijn grenzeloze zelfoverschatting, die overigens - en dat paste volledig in zijn tweespalt - gemakkelijk kon omslaan in schuldgevoelens en zelfhaat (zo zij daarvan in het algemeen niet de keerzijde van is binnen eenzelfde leven). Zij werd ook gevoed door de waardering die Van Eeden enige tijd in het milieu van de Europese elite genoot. In Duitsland vond men zijn essay *Welt-Eroberung durch Helden-Liebe*, geschreven samen met de joodse auteur Erich Gutkind, machtig interessant. Een opzienbarend boek dat Gutkind in 1910 had gepubliceerd was voor Van Eeden aanleiding om contact met hem te zoeken, verwant als hij zich voelde met diens opvattingen over de noodzaak van een elite die de beschaving zou redden. Hun gezamenlijk essay was een oproep aan de ‘Koninklijken’, de grote geesten om het avondland voor zijn ondergang te vrijwaren. Hier neemt Fontijn onomwonden stelling: ‘Pessimisme en optimisme zijn in dit geschrift op een vreemde wijze vermengd, het lijkt wel de toon van iemand die manisch-depressief is’ (p. 259).

Hoogtepunten

In de zevenentwintig hoofdstukken, ondergebracht in zeven delen die de opgang en neergang tussen 1901 en 1932 markeren, vertelt Fontijn een uiterst boeiende geschiedenis. Niet een van spectaculaire gebeurtenissen die gekenmerkt worden door conflicten met grote tegenstanders, zoals in het eerste deel, maar een verhaal van de ontwikkelingsgang van een bijzondere man, die ‘wonderlijke kerel’. Een ontluisterend verhaal, met mededogen verteld.

Fontijn heeft er goed oog voor dat een type als Van Eeden in feite een solipsist was, die eigenlijk nooit zijn draai kon vinden. Hijzelf was de maat van alle dingen. Nu, daarin was hij niet uitzonderlijk: we kennen tot in onze hedendaagse literatuur toe schrijvers genoeg die zich in die positie bevinden en het nodig vinden van tijd tot tijd hun oerkreet door de jungle van de media te laten galmen. Van Eeden deed het op zijn manier.

Hij had veel ruimte nodig, en kreeg die wonderlijk genoeg ook. Als je ziet hoe een schat als Martha van Vloten zich terugtrekt zodra mejuffrouw Everts zich op Walden meldt, raak je bijna verontwaardigd. Maar zij kende Frederik en zag blijkbaar geen andere weg dan hem bijna moederlijk op afstand te volgen. Wat we niet van haar weten - daarvoor ontbreekt de documentatie - is of ze misschien het leven met deze doodvermoeiende echtgenoot beu was en heimelijk blij was van hem verlost te zijn. Voor een fier en onafhankelijk type als Martha

Martha van Vloten

Truida Everts

Annie Bosch

Ella Geldmacher

van Vloten lijkt me zo'n positie niet ontdenkbaar, ook al had ze dan voor kinderen te zorgen.

Van Eeden toonde zich buitengewoon conservatief als het om beeldende kunst ging. Daarvoor had hij alleen een morele blik, gedroeg zich kleinmenselijk ten opzichte van een vroegere vriend als Kloos, maar bijvoorbeeld ten opzichte van een figuur als Henri Borel, de literatuurcriticus, leek hij tamelijk lankmoedig. Terwijl toch deze aartsroddelaar, zoals Fontijn hem onverbiddelijk tekent, eerder op Van Eedens afwijzing had mogen rekenen.

Borel is overigens als personage in deze 'roman' een van de belangrijkste bijfiguren en mijn beeld van zijn persoonlijkheid is door dit boek veel genuanceerder geworden, in elk geval méér dan 'een onnozele hals en dweper', zoals hij mij na het eerste deel was bijgebleven. Ik kreeg zelfs belangstelling voor hem: wat is de psychologische verklaring voor de leugenachtigheid, die soms toch met juist en rechtvaardig optreden gepaard ging?

In dit tweede deel vormen zich voorts de portretten van een aantal andere personen: allereerst Truida, Van Eedens tot kwezelachtigheid geneigde tweede vrouw, de zieke zoon Paul (meer dan de zonen Hans en Hugo), en de Duitse Ella Geldmacher, die een levenslange vriendschap met hem ontwikkelde en wier rijkelijk door het boek gestrooide foto's naadloos aansluiten op het portret dat Fontijn van haar geeft. Van Eeden geneerde zich niet een foto van deze concurrente van Truida in Walden op de schoorsteen te zetten! Moest kunnen, vond hij (maar Truida niet!). Zoals hij overal waar hij kwam wel een willige vrouwenhand mcht ontmoeten. Dan sloot hij onmiddellijk op hoger plan een geestelijk verbond van grote schoonheid. Dat vervolgens erotisch gevierd werd.

Van zijn vroegere vrienden is alleen Albert Verwey overgebleven. Jacob Israël de Haan en Giza Ritschl zochten en vonden in deze periode zijn gezelschap en wisten het altijd te waarderen. Zijn geestelijke moeder Victoria Welby stierf vóór hem. En dan zijn er de nieuwe Europese 'koninklijken' zoals Gutkind, Rathenau, Rolland en Sinclair. Op het laatst is Jacques van Ginneken in competitie met geestelijke erflater Friedrich Nietzsche. Had deze pompeuze zelfingenomen bekeerder - ik vond deze man al pompeus toen ik als zestienjarige dagelijks langs zijn levensgroot portret in een der gangen van het Nijmeegse Canisius College kwam - voor zijn bekeringswerk geprofiteerd van de verlatenheid die Van Eeden moet hebben gevoeld toen in 1919 de moeder stierf die hem levenslang verwend en gekoesterd had? Het is opvallend dat na haar dood Van Eedens neergang in een versnelling geraakt.

Inhoudelijk is dit tweede deel ook aantrekkelijk door de internationale context die Fontijn rond zijn personage optrekt, waarbij met name het verslag van de Amerikaanse reizen en de tekening van het gezelschap der Koninklijken hoogtepunten vormen. Zeker als de laatsten met elkaar in conflict komen, wanneer eenmaal de oorlog uitbreekt. Maar ook voldoet de biografie tenvolle omdat juist in de sterke tegenstellingen binnen Van Eedens persoonlijkheid waarbij hij het ene experiment inruilt voor het andere ideaal, van Nietzscheaan katholiek wordt en moeiteloos Welby's leer van de significa inwisselt voor het spiritisme, de geestesgeschiedenis weerspiegelt van de periode van het einde van de negentiende eeuw tot de wereldoorlog.

De klus is geklaard. Hulde voor de biograaf. Met deze tweedelige biografie heeft Van Eeden een biografie gekregen van een distinctie die tot nu toe aan weinig grote Nederlandse auteurs gegund is.

Jan Fontijn, *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901*. Amsterdam 1996. ISBN 90 214 6302 4. 667 blz. Met illustraties.

‘Van Eeden zou ik niet als vriend willen hebben’
Interview met Jan Fontijn
Arjen Fortuin

Na tien jaar werk rondde Jan Fontijn dit voorjaar zijn biografie van Frederik van Eeden (1860-1932) af. Na *Tweespalt* volgde het tweede deel, *Trots verbrijzeld*. Het is het verhaal waarin Van Eeden fantastische projecten opzet en ten slotte dat van zijn neergang. ‘Hij wist dat hij als kunstenaar niet geslaagd was. Dus moest zijn leven zijn grootste kunstwerk worden.’

Van Eeden zelf vergeleek de ideale geestelijke situatie van de mens met die van de waterlelie die, badend in het zonlichtniets meer te wensen heeft. Aan het einde van zijn leven was hijzelf geestelijk en lichamelijk nauwelijks meer dan een plant. Denk je dat hij daar tevreden mee was?

Ik denk dat hij een klein beetje die rust van de waterlelie gevonden heeft. De passiviteit en de mystiek die hij in het gedicht van de waterlelie aangeeft, krijgen hun uiterste consequentie in het laatse gedeelte van zijn leven. Niet voor niets laat ik een citaat uit de *Imitatio Christi* voorafgaan als motto. Dat is waarnaar je volgens Van Eeden moet streven. Die verbrijzeling van zichzelf is de rode draad in zijn leven. Ik weet goed dat ik - ik ben katholiek opgevoed - een pater vroeg wat nou de ergste zonde was. Hij antwoordde: de hoogmoed. Dat maakte een enorme indruk, al was hoogmoed voor mij als kind een abstract begrip. Wat was dat dan? Hetzelfde als trots? Ik voelde me weleens ergens trots op, maar ik had door dat hoogmoed verder ging. Rebellie tegen God, daar was nauwelijks vergeving voor. Voor Van Eeden was de verbrijzeling van trots de essentie van de christelijke mentaliteit; Je moet je totaal nederig maken ten opzichte van God.

Daarom was de bekering tot het katholicisme voor Van Eeden ook zo belangrijk. Je neerleggen bij het gezag van de kerk en zeggen dat je maar een kleine gelovige bent, is een duidelijke verbrijzeling van de trots. Van Eeden had voortdurend spijt over dingen die hij in zijn leven had gedaan. Hij vond dat hij te ambitieus geweest was.

Intussen liep hij tot in de jaren twintig voor zijn eigen Nobelprijs te lobbyen.

Dat was erg inconsequent van hem. Hij zat in geldnood en ook ten opzichte van Nederland zou het een mooie opsteker geweest zijn, een manier om al zijn vijanden te verpletteren. In de jaren twintig had hij natuurlijk geen schijn van kans meer. Dat was een totale illusie.

Tien jaar eerder was er wel over gesproken, al weet ik niet of hij daadwerkelijk op de lijst heeft gestaan. Zijn Zweedse kennissen bespraken het ook met hem. Hij was absoluut het type schrijver dat de Nobelprijs zou kunnen krijgen, omdat hij zich moreel en geëngageerd opstelde. Romain Rolland en Tagore hebben hem wel gekregen, dat waren ook geëngageerde schrijvers.

Na 1900 is hij heel bewust bezig geweest met het opzetten van een internationale carrière. Wat mij enorm verraste, was hoe professioneel hij dat aanpakte. Al die agentschappen, die vertaalsters die hij inschakelt. Op een gegeven moment had hij een secretaris nodig om alles bij te houden. Hij is een van de

Jan Fontijn (foto: Charlotte Mutsaers)

eerste Nederlandse schrijvers geweest die zo bewust bezig is geweest internationaal aan de weg te timmeren. Aan de andere kant was het dodelijk vermoeiend.

Een van zijn belangrijkste internationale activiteiten was de bond van intellectuelen om de wereld te redden. Die viel echter al snel uiteen toen de Eerste Wereldoorlog uitbrak. De grote geesten bleken toch vatbaar voor nationalisme en militarisme.

Het uitbreken van die oorlog heeft Van Eeden een geweldige knauw gegeven. Het was een waanzinnige oorlog. Wat daar gebeurde stond haaks op al zijn idealisme. Zijn geloof in de mensheid heeft toen een enorme klap gehad.

Op de meeste schrijvers en intellectuelen heeft de Eerste Wereldoorlog een enorme invloed gehad. Een oorlog op zo'n gigantische schaal maakte dat iedereen die nog hoop had, anders moest gaan denken. Toch ontstonden toen ook weer ideeën als het project van een wereldstad, die lichtstad, waarmee Van Eeden na de oorlog kwam. Het was een waanzinnig project, dat tot de eenheid van de volkeren zou moeten leiden. Zo liet hij zien dat hij nog niet helemaal verslagen was. Maar uit zijn dagboek zie je dat hij ongelooflijk lange perioden van depressiviteit heeft.

Hij vluchtte in het spiritisme. Dat moest hem het vertrouwen geven om door te gaan; adviezen van hogerhand (van Victor Hugo, Multatuli en anderen) moesten hem op de been houden. Eigenlijk was het natuurlijk bijzonder ambitieus om zo met de hoogsten uit de literatuur te verkeren. Al had hij dat niet helemaal in de hand welke overledenen op de séances hun opwachting maakten. Dat was ook een creatie

van het medium, Annie Bosch, een jong meisje. Hij vond die séances heel prettig, vooral als hij van gene zijde schouderklopjes kreeg.

Wat vind je zelf van dat spiritisme? Het is nogal wat als je 'held' zich helemaal stort op het contact met de doden.

Zelf heb ik absoluut geen affiniteit met het spiritisme. Ik ben er zelfs een beetje allergisch voor. Ik ben niet gelovig, geloof niet in God en niet in een hiernamaals. Ik vond het wel ontzettend interessant. Ik ben heel blij dat ik de cahiers met de verslagen van die séances heb gevonden. Ze lagen bij een politieagent in het zuiden van het land. De schoonmoeder van de agent had in de Tweede Wereldoorlog in het Gooi gewoond, naast Truida Everts, de tweede echtegenote van Van Eeden. Tijdens de oorlog had ze Truida geholpen en te eten gegeven. Als dank heeft ze toen die cahiers gekregen, althans zo gaat het verhaal. Dat die agent ze had, las ik ergens in een interview. Toen heb ik het telefoonboek gepakt en het adres van die man gevonden.

De verslagen waren enorm instructief. Door de notulen van de séances kon ik zijn leven bijna van dag tot dag volgen. Ik kreeg ook

inzicht in zijn werk. Veel van het werk uit die tijd is voortgekomen uit die séances.

Heb je niet stiekem boven je werk zitten giechelen als Van Eeden dolgelukkig was omdat Multatuli of Victor Hugo hem een complimentje over een toneelstuk maakte?

Die neiging heb je natuurlijk wel. De makkelijkste manier is om er gekscherend over te doen, maar dat heb ik bewust niet gedaan. Ten eerste moet je die ironische toon dan de hele tijd volhouden - dat werkt stilistisch niet - en ten tweede vind ik het niet de taak van de biograaf. Het boek van Otterspeer over Bolland vind ik meesterlijk, maar in dit opzicht slaat hij af en toe te ver door. Het is te gemakkelijk om achteraf te oordelen, als een God neer te zien op zo'n leven en te zeggen: wat belachelijk toch. Hoe gek en chaotisch is ons eigen leven niet!

De biografieën van Strachey zijn prachtig geschreven, maar die ironische toon waarmee hij afgeeft op die puriteinse negentiendeeeuwers wordt op den duur vermoeiend. Bij mij zit er wel een lichte ironie in, maar ik had echt met hem te doen. Ik heb ooit zijn zoon Evert nog geïnterviewd, die inmiddels is overleden. Die vertelde mij wat voor nachtmerrie zijn jeugd was, vooral in dat opzicht. Zijn ouders waren echt geobsedeerd door het spiritisme. Ze gingen aan angsten lijden. O wee als de geesten niet zo positief waren! Dan krijg je medelijden met hem.

Er wordt altijd gelachen om het spiritisme, maar voor mij is het niet veel anders dan een andere godsdienst. Ik vind het wel aardig dat spiritisten proberen een empirisch bewijs te krijgen voor het leven na de dood, dat wordt in het christelijk geloof niet meer gedaan.

Heb je meer affiniteit met Van Eedens idealisme, of met zijn katholicisme?

Zijn extreme idealisme kan ik nu niet meer volgen. Dat heb ik ook bij Henriette Roland Host en Herman Gorter. Dat hogere idealisme is historisch geworden. Daar kijk ik met een zekere vervreemding naar. Desondanks moet je je er goed in verdiepen omdat in de periode voor de Eerste Wereldoorlog dat geloof in de mens heel ver ging en essentieel is geweest.

Ik had veel baat bij mijn katholieke opvoeding toen ik Van Eedens bekering moest behandelen. In dat deel voelde ik me als een vis in het water. Het helpt enorm om te weten hoe een doop verloopt, hoe retraites zijn en hoe een klooster er van binnen uitziet. De vervoeringen die Van Eeden in het klooster had, kon ik goed navoelen. Als je daar niet als vreemde tegenaan kijkt, dan is dat een voordeel.

De euforie die hij na zijn doop had, kan ik goed begrijpen. De dood en de straffen voor je zonden fascineerden mij als kind. Dat herkende ik bij hem. Daarom heb ik het vrij nauwkeurig willen en kunnen beschrijven. Het thema van de verbrijzelde trots ken ik. Het lijden als verheerlijking, als methode om als gelovige op een hoger niveau te komen. Als kind was ik gebiologeerd door een kruisbeeld. Christus was

de superman. Zo zou je eigenlijk moeten worden, vond ik toen. Dat was benauwend. Toen ik als gymnasiast dat geloof vaarwel zei, was ik enorm opgelucht.

Deze achtergrond heeft me in staat gesteld om het geloof van Van Eeden goed te begrijpen en heel nauwkeurig te beschrijven. De nadruk die ik op het lijden leg, zit weliswaar in het materiaal, maar heeft ook met mij als biograaf te maken. Een ander had het misschien anders gedaan. Het katholicisme is voor Van Eeden een bewuste keuze geweest. Hij was bij zijn overgang niet op zijn top maar hij was zeker niet gek. Hij heeft er bewust naartoe geleefd.

Wanneer was Van Eeden eigenlijk op zijn top?

De periode rond 1910, toen hij met de *Forte Kreis* bezig was en die Amerika-reis achter de rug had, was hij *on top*. Daarom is de

breuk zo groot als de wereldoorlog komt, net wanneer hij denkt iets gerealiseerd te hebben met die kring van intellectuele vrienden.

Bovendien sterft in dezelfde periode zijn lievelingszoon.

Ik denk dat de dood van Paul een enorme klap is geweest. Hij heeft hem in het boekje *Paul's ontwaken* helemaal naar zich toegehaald. Het is een biografie van zijn zoon die ook grotendeels zelfportret is. Ik denk dat die jongen ook werkelijk gebiologeerd was door zijn vader en eigenlijk geen kant meer op kon en zich in sterke mate met zijn vader identificeerde. Van Eedens verheerlijking van het lijden komt ook bij Paul terug. Wanneer in *Paul's ontwaken* staat dat Paul op zijn sterfbed zegt dat hij zijn vader wil zijn, dat hij veel op hem wil lijken, dan is dat volgens mij waar.

Had Van Eeden veel zelfkennis?

Soms wel, soms niet. Andere mensen had hij redelijk door. Hij moet een goed psychiater geweest zijn, met en scherp inzicht. Dat zegt Rümke in zijn boek over *Van de koele meren des doods*. De invloed van zijn vader en moeder is gedurende zijn hele leven groot geweest, maar wat precies die invloed was en hoe die doorwerkte, wist Van Eeden niet. Hij reflecteerde erover, probeerde het te achterhalen maar een deel van zichzelf ontglipte hem. Dat is ook de reden dat hij als schrijver dikwijls mislukte, denk ik. Bepaalde romans of toneelstukken komen niet uit de verf omdat er iets in hem was dat hem blokkeerde.

Je maakt veel gebruik van de schriften waarin Van Eeden zijn dromen bijhield.

Hij had zichzelf aangeleerd om zijn dromen te onthouden, daar zijn technieken voor. De fascinatie voor dromen had hij van zijn vader. Volgens Van Eeden was het mogelijk dat hij bij lucide dromen, zijn dromen stuurde en manipuleerde.

Van Eedens dromen waren voor mij belangrijk omdat twee elementen wel in de dromenboeken voorkomen en veel minder in dagboeken en brieven. Het erotische komt daar duidelijker aan bod. In zijn dromen wordt hij geteisterd door wulpse demonen. Ten tweede zie je zijn agressieve impulsen veel meer. Wie dromen noemt als bronnenmateriaal moet natuurlijk erg voorzichtig zijn.

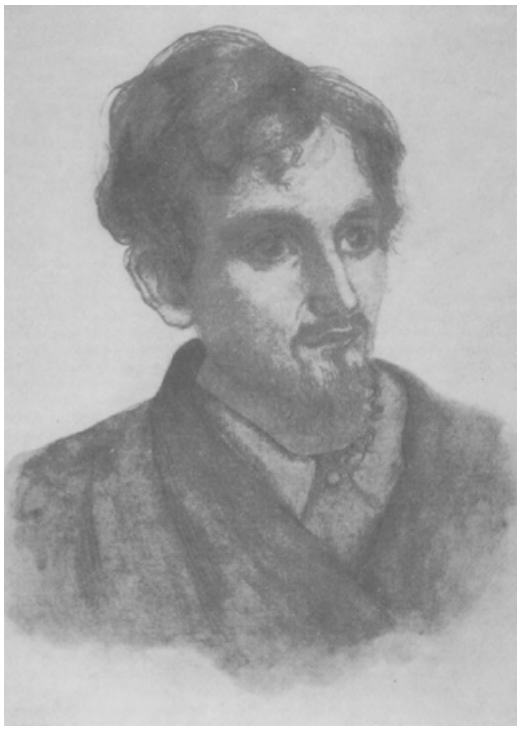
Met de dagboeken, brieven, dromenboeken en séanceverslagen had je een enorme hoeveelheid egodocumenten tot je beschikking. Wist je vantevoren dat er zoveel was?

Ja. Het is een merkwaardig fenomeen dat iemand zoveel van zichzelf bewaart. Ik heb daar ook een theorie over: waarschijnlijk had hij door dat hij als kunstenaar niet geslaagd was en dat hij van zijn eigen leven een kunstwerk wilde maken. Dat leven moest geboekstaafd worden en dus bewaarde hij alles. Het was het bewijsmateriaal, een verantwoording: *ik ben oprecht geeest*.

De negatieve monografie die G. Kalff jr. aan hem wijdde, *Frederik van Eeden. Psychologie van den Tachtiger*, een enorme klap geweest. Hij werd daar met de grond gelijk gemaakt. Het boek is aardig om te lezen en grappig geschreven, maar als oordeel is het onrechtvaardig omdat Kalff niet de beschikking had over de egodocumenten. Wat ook doorspeelt is dat deze biograaf als jongen Van Eeden idealiseerde en later teleurgesteld werd. Hij kan niet genoeg afstand nemen.

Was tien jaar werken aan Van Eeden niet wat lang?

Ik weet niet of ik begonnen was als ik geweten had dat het inderdaad tien jaar in beslag zou nemen. Toch heb ik al die tijd zeer geboeid die documenten doorgewerkt. Nu heb ik last van echte afkickverschijnselen. De vertrouwdheid met de documenten, de dagen in de universiteitsbibliotheek, die mis ik echt.



Paul van Eeden, getekend door Marie Cremers

Door Van Eedens rijke sociale-culturele leven heb ik veel over die tijd geleerd. Die biografie is een prachtige toegang tot het verleden. Dat ik een biografie begon was een reactie op mijn studie. Biografisch onderzoek zat in de neerlandistiek in het verdomhoekje en ik vond het een uitdaging om er iets mee te doen. Met Van Eeden begon ik omdat ik toen al geboeid was door de tijd rond de eeuwwisseling. Ik had het boek *Leven in extase* gemaakt, en gepubliceerd over Carry van Bruggen, Frans Coenen en Couperus. Ik zat goed in die tijd en het leek me fantastisch om door een biografie van zo'n invloedrijk figuur een diepte-peiling te maken.

Is je houding tegenover hem veranderd in de loop van twee boeken en tien jaar?

Aanvankelijk, bij het schrijven van het eerste deel, irriteerde hij me meer. Ik vond hem eigenwijs en soms een enorme draaier, wat ik laat blijken. Als biograaf ben ik minder neutraal in *Tweespalt*. Ik heb me afgevraagd waarom mijn houding veranderde. Waarschijnlijk was het de structuur van zijn leven, die geleidelijke ondergang, waardoor irritatie veranderde in betrokkenheid, medelijden, ja zelfs sympathie. In de tweede plaats veranderde ikzelf. Naar mate je ouder wordt zie je de dingen relatiever en van meer kanten. Het oordeel wordt milder.

Van Eeden kwam bovendien steeds dichter bij mijn eigen leeftijd. Als je vijftig wordt, verandert er iets in je. Je perspectief op het leven wordt anders, de dood wordt een serieus element in je bestaan. Angst ervoor kun je beter begrijpen. Ik denk dat als je dertig jaar bent en je dat moet beschrijven je dat vanuit een veel abstracter vertrekpunt moet doen, omdat die dood als entiteit in je eigen leven nog geen rol speelt. Dan kun je je ook ergeren aan de zwartgallige manier waarop Van Eeden het er af en toe over heeft. Een gek moment was toen ik tijdens het schrijven van *Trots verbrijzeld* precies even oud was als Van Eeden.

Hoe belangrijk is jouw boek over Van Eeden als zijn leven zijn voornaamste kunstwerk was?

Als maatschappelijk figuur en als sociaal fenomeen was Van Eeden heel belangrijk en in zoverre vind ik mijn boek ook belangrijk. Dat vooral. Ik heb niet de illusie dat ik een renaissance van zijn werk teweeg zal brengen. Hij heeft voor veel mensen betekenis gehad. Als sociaal figuur als (mislukt) profeet was hij belangrijker dan als literator, hoewel ik een aantal werken erg de moeite waard vind.

Als je opnieuw zou beginnen, zou het eerste deel dan veel anders worden?

Ik denk het wel. In het eerste deel staan meer pertinente beweringen van mij. In het tweede deel is het 'objectiever', meer *showing* dan *telling*. Door situatiebeschrijvingen probeer ik de lezer geleidelijk een beeld te geven van Van Eedens leven en persoon.

Wat dat betreft heb ik veel gehad aan *Oorlog en Vrede*, het mooiste boek dat er bestaat. Dat heb ik herlezen voor ik aan het tweede deel begon. De wijze waarop Tolstoj situaties neerzet en beschrijft is heel leerzaam. Het heeft me aangespoord deze meer neutrale verteltechniek te kiezen.

In het voorwoord van* Tweespalt *schrijf je dat je als biograaf altijd de neiging hebt om een moment te zoeken waarin de persoonlijkheid van je onderwerp in alle naaktheid aan het licht komt. Heb je bij Van Eeden zo'n punt ontdekt?

Je kunt er misschien twee onderscheiden. Wat de trotskant betref zie je dat hij in Potsdam bij een bijeenkomst van de *Forte Kreis* euforisch is als hij de 'genieën' bij elkaar heeft en daar als leider tussen staat. Dat was een hoogtepunt, een scharniermoment. Wat de verbrijzeling betreft, is zijn bekering het belangrijkste. Als je die twee tegen elkaar zet dan heb je een beeld. Als ik in een documentaire van een halfuur zou moeten laten zien wie van Eeden was, dan zou ik die twee scènes tegen over elkaar zetten.

Maurice Gilliams, zelfportret uit 1939

Hoeveel afstand moet je als biograaf hebben tot je onderwerp?

Ik heb nu belangstelling voor Maurice Gilliams. Die is in 1982 overleden en er leven nog steeds veel mensen die hem gekend hebben. Ik vraag me wel af of dat niet te dichtbij is, of je dan genoeg distantie kunt betrachten. Beter is als er meer tijd verstreken is, zoals bij Van Eeden het geval was.

Maurice Gilliams heb ik als schrijver heel hoog. Zijn werk staat op een veel hoger niveau dan dat van Van Eeden, maar ik vraag me weleens af of hij een biografie nodig heeft. Ik ben bang om hem te ontluisteren. Dat is mij met Achterberg overkomen. Ik vond zijn poëzie prachtig, maar na het lezen van de biografie van Hazeu kreeg ik de pest aan hem als mens. Dat begon zelfs een beetje door te sijpelen in mijn lezen van zijn poëzie. Wat dat betreft gaat een biografie ook je lectuur bepalen.

Als biograaf lees je anders dan als normale lezer. Je bent echt bezig een element van iemands persoonlijkheid te ontdekken. Als normale lezer ben je daar niet op uit. Daarom is biografisch lezen ook beperkt lezen.

Waarmee ben je behalve Gilliams nog meer bezig?

Ik denk ook over een ander project. Ik ben altijd secundair bezig geweest en ik wil eigenlijk eens iets over mezelf maken. Een zelfportret dus. Een biografie is natuurlijk ook voor een deel een zelfportret. Ik ben een beetje Van Eeden. Dat is ook niet erg. Ik had hem graag ontmoet, maar ik zou hem niet graag als vriend willen hebben.

Had hij iets aan jouw boek kunnen hebben?

Ik ben benieuwd hoe hij het gevonden zou hebben. Sommige dingen had ik beter door dan hij. Dat is niet gek omdat ik meer overzicht heb. Dat er een bepaalde regelmaat zat in de manier waarop hij met vrouwen omging, zal hijzelf ook wel beseft hebben, maar ik kan het helemaal overzien. Wat dat betreft zou het verhelderend voor hem geweest zijn om mijn boek te lezen.

De geur van gebraden gans
Leven en werk in de filosofie
Monica Soeting

> Het lezen en schrijven van biografieën is in de ogen van veel Nederlanders nog altijd een suspecte bezigheid: een onwetenschappelijke manier om achtergrondinformatie te vergaren op zijn best, een verfoeilijk voyeurisme op zijn slechtst. In de literatuurwetenschap is het inmiddels normaal om tekst en context met elkaar in verband te brengen, maar in de filosofie is het taboe nog van kracht.

Hoewel het aantal biografieën met het jaar stijgt, beschouwen de meeste lezers en schrijvers het nog steeds als ongepast om leven en werk van een auteur met elkaar te verbinden. Autobiografische gegevens in een tekst dient de lezer beleefd te negeren.

Binnen de literatuurwetenschappen heeft zich sinds een jaar of twintig een kentering voltrokken. Literatuurwetenschappers betrekken bij de interpretatie van teksten steeds meer de context waarbinnen teksten ontstaan en gelezen worden. Volgens Han Brouwer ontspringt deze 'recente belangstelling voor andermans achterhoofd' aan een

> [...] echec: het failliet van de hermeneutiek. Gangbare tekstinterpretatieve werkwijzen in de literatuur- en geesteswetenschappen kwamen in de jaren zestig en zeventig onder methodologisch vuur van wetenschapstheoretische scherpslijpers te liggen. Uitkomst van deze ontwikkeling is de zogenaamde 'Copernicaanse wending' in de cultuurwetenschappen, in zes woorden samengevat als de overgang van *tekst* naar *context*.[1.]

Het begrip context wordt door Brouwer als een historische samenhang omschreven: 'Men plaatste de tekst in een historische context en gaf het woord aan de lezer van toen.'[2.] Die historische context omvat de persoonlijke achtergrond en de biografische gegevens van de lezer.

Nog verder zou hij gegaan zijn als hij ervoor gepleit had om niet alleen de biografische gegevens van de lezer, maar ook die van de schrijver bij een tekstinterpretatie te betrekken. Toch is dat niet nieuw. Annie Romein-Verschoor beweerde ooit dat het werk van Carry van Bruggen bepaald werd door een drievoudig minderwaardigheidscomplex: 'Overgevoelig én strijdvaardig-zelfbe-

Carry van Bruggen omstreeks 1912

wust [werd] zij van haar prille jeugd af gekweld door een drievoudig minderwaardigheidsgevoel: van den Jood, van den kleinburger-autodidact en van de vrouw.'[3.] Volgens Jan Fontijn bepaalden deze gevoelens de teksten van Van Bruggen in hoge mate. 'Ik weet dat ik me op glad ijs begeef als ik de psychoanalyse te hulp roep bij het interpreteren van het literair werk van en vrouw,' schrijft hij in een artikel over de schrijfster 'als grensfiguur'.[4.] Dat weerhoudt hem er niet van om het werk van Van Bruggen als het resultaat van haar vermeende neurotische persoonlijkheid te beschouwen.

Tekstinterpretaties, gebaseerd op de neurosenleer van Freud, zijn dikwijls creatief en inventief. Ze brengen echter verschillende problemen met zich mee. Zo is er meestal nauwelijks aandacht voor de inhoud en de stijl van het werk van de auteur. De tekst is van ondergeschikt belang: het geschrevene is slechts een manifestatie van het karakter en de levensloop van de schrijver. Dat getuigt van weinig respect of sympathie voor zijn talenten en de kwaliteit van zijn werk. Bovendien gaan dergelijke interpretaties voorbij aan het belang van de tekst voor de lezer.

Kwalijker is dat bij interpretaties als die van Fontijn de verhouding tussen leven en werk niet of nauwelijks ter discussie staat. Zonder enige aandacht te besteden aan de vraag of een tekst wel of niet als het resultaat of de uitkomst van een bepaalde levensstijl of persoonlijkheidsstoornis beschouwd mag worden, legt de interpretator een causale verbinding tussen leven en werk. Dat is in alle opzichten strijdig met de principes van de hermeneutische methode. De belangstelling voor andermans psyche, om Brouwer te parafraseren, gaat in de meeste gevallen veel verder dan wat hij een Copernicaanse wending noemt.

De constipatie van Kant

Hoe wijd de door de psychoanalyse geïnspireerde manier van tekstinterpretatie zich onder cultuur- en literatuurwetenschappers verbreid mag hebben, er zijn disciplines die leven en werk nog steeds strikt gescheiden houden. Binnen de filosofie is het geen probleem om over die verhouding na te denken. In de geschriften van denkers als Barthes en Foucault vormt die relatie zelfs een belangrijk thema. Er rust echter nog steeds een taboe op de verbinding van het werk van een filosoof met zijn of haar karakter of levensstijl. Er zijn weliswaar docenten die hun colleges over Kant inleiden met de mededelingen dat de filosoof uit Königsberg er zulke vaste gewoonten op na hield dat zijn stadgenoten hun horloges op hem gelijk konden zetten, dat hij zeer nauwgezet was, en dat hij naast dit alles leed aan constipatie. Maar zelden zal je iemand horen zeggen dat de rigiditeit van Kants zedenleer op zijn regressie tot de anale fase terug te voeren valt.

Biografische gegevens komen binnen de filosofie zo zelden aan bod, dat je zou kunnen veronderstellen dat er nauwelijks biografieën van filosofen bestaan. Het tegendeel is waar: de universiteitsbibliotheek in Amsterdam bezit honderden levensbeschrijvingen van wijsgeren. Die worden natuurlijk ook door filosofiestudenten en -docenten gelezen, maar men houdt zich in de wijsbegeerte nog altijd verre van het specifieke biografische lezen.

Daar zijn goede redenen voor. Ten eerste is het een filosofische vraag, of men het werk vanuit het leven kan verklaren. Ten tweede is de neurosenleer van Freud, anders

dan veel hedendaagse literatuurwetenschappers denken, niet zonder meer toepasbaar als tekstinterpretatieve methode. Het past een filosoof om de fundamentele antropologische denkbeelden van Freud aan een grondig onderzoek te onderwerpen, voordat hij van Freuds methode gebruik maakt. Bovendien kan het biografisch lezen van een filosofische tekst tot gevolg hebben dat er te weinig aandacht besteed wordt aan de inhoud van die tekst. Ten slotte kan het de

waardering van die inhoud ernstig beïnvloeden.

Met dat laatste probleem komen we bij een kwestie die de meeste filosofen nog steeds met enige gêne uit de weg gaan. Die kwestie luidt: in hoeverre heeft het leven van een filosoof invloed op de waardering en zelfs de toepasbaarheid van zijn of haar theorieën?

Ganzenverhalen

Een bekend voorbeeld van het probleem van de samenhang tussen leven en werk van een filosoof is de commotie rond de Duitse filosoof Martin Heidegger. De vraag die menig criticus zich de afgelopen jaren heeft gesteld, is in hoeverre Heideggers sympathie voor nazidenkbeelden in zijn werk is terug te vinden. Rondom die vraag is een polemiek ontstaan, waarin het probleem van de relatie tussen leven en werk een grote rol speelt. Toch gaat het in deze polemiek niet echt om de samenhang tussen leven en werk. Wat ter discussie staat is het al dan niet nazistisch gehalte van Heideggers filosofie. Het onderzoek dat met deze discussie gepaard gaat is zuiver tekstueel. Het leven van Heidegger heeft in dit geval geen consequenties voor de waardering van zijn teksten. Anders is dat als men in Heideggers verhouding met Hannah Ahrendt een discrepantie met zijn filosofische denkbeelden zou zien. Die vraag staat echter niet ter discussie. Die vraag hoort namelijk niet tot het filosofische fatsoen. Biografische aberraties blijven binnen de filosofie beperkt tot borreltafel en wandelgang.

Toch heeft het geen zin dit probleem te negeren. Theoretisch en ethisch gezien mag het ongepast zijn de waarde van filosofische denkbeelden aan het leven van de bedenker te toetsen. Praktisch of emotioneel beschouwd vormt de discrepantie tussen leer en leven een probleem waarmee veel mensen worstelen - óók filosofen. Bovendien is het, zoals ik wil aantonen, een legitieme filosofische vraag in hoeverre een pregnante tegenstelling tussen abstracte ideeën en concrete levensstijl de waarde en de uitvoerbaarheid van die ideeën beïnvloeden.

Een korte beschouwing op leven en werk van Heideggers landgenoot Ernst Bloch biedt een grotere kans die vraag te beantwoorden dan ‘het geval’ Heidegger. De filosoof Ernst Bloch, Marxist van huis uit, was in 1961 vanuit de DDR naar de destijds West-Duitse universiteitsstad Tübingen geemigreerd. De studenten van die universiteit beschouwden hem als de messias van een nieuwe sociale orde. In 1977, één jaar na zijn dood, organiseerden zij een popfestival ter ere van zijn nagedachtenis. Blochs uitspraken over de hoop op een wereld van gelijkheid, vrede en gerechtigheid hingen tijdens het festival als motto's aan de muren van de stad. Nog steeds wordt hij onder Tübinger studenten als held vereerd.

In 1981 publiceerde zijn weduwe Karola Bloch (1905-1995) *Aus meinem Leben*, een autobiografie.[5.] Dit boek laat zich tot op zekere hoogte lezen als een eerbetoon aan Ernst Bloch. Het werd in de pers ook zo ontvangen. Karola Blochs levensbeschrijving bevat echter een aantal curieuze passages die eerder het karakter van een aanklacht dan van een eerbetoon hebben. Zo beschrijft ze hoe ze op een wandeling met Ernst een van zijn vroegere vriendinnen tegenkwam. In haar gezelschap bevond zich een klein meisje dat als de dochter van Ernst werd voorgesteld. Bloch,

die niet eens wist dat hij een dochter had, maakte onmiddellijk een einde aan het gesprek. Met ‘dergelijke complicaties’, zo schrijft Karola, wenste hij niet lastiggevallen te worden. Een ander voorbeeld. In de jaren dertig leidde het echtpaar Bloch een zwervend bestaan, zonder over een regelmatig inkomen te beschikken. Karola verleende hand- en spandiensten aan de communistische partij, terwijl Ernst aan zijn oeuvre werkte. Karola geeft een boeiend verslag van hun tochten en gaat daarbij in op de toenmalige politieke situatie in Europa. Dit verslag wordt een paar keer onderbroken door wel zeer merk-

Ernst Bloch, 1934

waardige verhalen over het gedrag van Ernst. Zo vertelt ze hoe hij in Parijs tot twee keer toe wilde weten hoe het voelt om in je eentje een hele gebraden gans te eten. Karola, niet te beroerd om toe te geven aan Ernsts experimenteerdrang, verpandde haar laatste sieraden, kocht en braadde de grootste gans die ze kon vinden, en liet hem door Bloch opeten. Op welke wijze dit experiment zijn beslag heeft gekregen in Blochs filosofie vermeldt zij niet. Het resultaat is dat Blochs teksten over een nieuwe sociale orde zich na lezing van *Aus meinem Leben* onmogelijk met onbevangen blik laten bestuderen. De tegenspraak tussen Blochs socialistische idealen en zijn egocentrisch gedrag geeft de lezer een onbehaaglijk gevoel. Uit zijn imposante uitspraken over de hoop op vrijheid en gelijkheid stijgt voortaan onontkoombaar de misselijkmakende geur van gebraden gans op.

Je zou kunnen tegenwerpen dat de ganzen-verhalen slechts simpele anekdotes zijn en dat ze daarom op geen enkele wijze met het werk van Bloch verbonden mogen worden. Dat klopt slechts ten dele. Karola Bloch vond ze belangrijk genoeg om ze in haar autobiografie op te nemen. Bovendien beschrijft ze de gebeurtenissen allesbehalve als anekdotes. De toon van de verhalen is eerder trots: Bloch had het als eminent filosoof nu eenmaal te druk om zich om zijn kinderen te bekommeren. Ook zijn solistische schranspartijen hadden vast en zeker op de een of andere manier met zijn wijsgerige nieuwsgierigheid te maken. Karola vermeldt alleen niet in welk opzicht. Er is hier dus zeker sprake van een relatie tussen leven en werk. De vraag is alleen hoe die relatie begrepen moet worden.

Het is zinvol om in dit verband te rade te gaan bij een filosoof die de vraag naar de samenhang tussen en leven en werk niet onmiddellijk afwijst. Zo iemand was de Fransman Maurice Merleau-Ponty, een tijdgenoot van Ernst Bloch.

Tweedehands

Maurice Merleau-Ponty werd geboren in 1908. Bij zijn dood in 1961 liet hij een omvangrijk oeuvre achter. In 1948 had hij een essay over de schilder Paul Cézanne gepubliceerd, waarin hij expliciet ingaat op de relatie tussen leven en werk.[6.] Dit essay begint niet, zoals je van een filosoof zou kunnen verwachten, met een beschrijving van het werk van de schilder. Het eerste deel van 'Le doubt de Cézanne' is gewijd aan zijn levensloop. De daarop volgende beschouwingen over Cézannes werk zijn doorspekt met verwijzingen naar zijn leven. Betekent dit dat Merleau-Ponty het werk van Cézanne als het resultaat van zijn leven beschouwde?

Het antwoord op deze vraag luidt ja, en nee. Wanneer Merleau-Ponty de betekenis van het werk van Cézanne wil doorgronden, benadert hij het werk van de schilder vanuit zijn levensgeschiedenis. Dat betekent niet dat Merleau-Ponty meent dat het leven de oorzaak is van vorm en inhoud van zijn

schilderijen. Het werk van Cézanne, schrijft Merleau-Ponty, is zonder het leven dat hij leidde, niet denkbaar:

> Hoewel het duidelijk is dat iemands leven zijn werk niet *verklaart* is het even duidelijk dat die twee onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De waarheid is, dat *dit bepaalde werk zonder dat bepaalde leven niet gemaakt had kunnen worden*.[7.]

De filosofie van Merleau-Ponty is, kort samengevat, ontstaan uit onbehagen over de traditionele kentheoretische stromingen als materialisme en idealisme. Beide richtingen zoeken de 'waarheid' omtrent de verhouding tussen mens en wereld in analyse en abstracte theorieën. Merleau-Ponty benadrukt in al zijn geschriften dat aan iedere hypothese en iedere analyse een vertrouwdheid met de wereld voorafgaat. De mens maakt als lichaamssubject deel uit van de wereld en gaat daarom vóór iedere analytische reflectie op een vanzelfsprekende wijze met objecten en medemensen om. Wij hoeven, zo stelt Merleau-Ponty, het denken niet tussen ons bewustzijn en de wereld te schuiven om te kunnen handelen, en ons handelen hebben we niet nodig om te kunnen denken. Lichaam en bewustzijn vormen, alhoewel ze niet met elkaar samenvallen, een eenheid. Ze zijn als de twee zijden van een blad papier. Wanneer het lichaam het bewustzijn overheerst, is er sprake van ziekte. Wanneer er teveel gewicht wordt gehecht aan het abstracte denken - dat in feite niet bestaat, omdat het lichaam nooit uitgeschakeld kan worden - is er sprake van een verloren evenwicht. Iedere abstracte theorie, zegt Merleau-Ponty, is niet meer dan een surrogaat-werkelijkheid. Betekenis wordt nooit van bovenaf gegeven, maar ontstaat in de concrete ontmoeting tussen lichaamssubject en object. Merleau-Ponty omschrijft die ontmoeting als 'circulaire dialectiek'. Als gevolg van de twee-eenheid van lichaam en geest en het gegeven dat betekenis binnen de circulaire dialectiek ontstaat, kan het schrijven en lezen van een tekst niet losgemaakt worden van de levens van auteur en lezer. Wie een tekst interpreteert, moet rekenschap geven van die dubbelzijdigheid. Een tekst die als absolute waarheid wordt gepresenteerd, heeft met de wezenlijke kenmerken van het menselijke bestaan, de contingentie en de ambiguïteit, niets meer te maken. Over het concrete menselijk bestaan kan een dergelijke tekst ons niets vertellen. Filosofen die hun abstracte ideeën aan het dagelijkse leven willen opdringen, maken zich volgens Merleau-Ponty schuldig aan een vlucht in transcendentie. Dergelijke ideeën noemt hij 'onecht'. Ze zijn niet meer dan pseudo-oplossingen. Onechte kunst, onechte heiligheid en onechte liefde geven het menselijk leven een 'betekenis uit de tweede hand':

> Deze pseudo-oplossingen zijn daaraan herkenbaar dat het zijn van een persoon niet overeenkomt met wat hij zegt, wat hij denkt, of zelfs maar met wat hij doet. Onechte kunst, onechte heiligheid en onechte liefde die erop gericht zijn om [...] belangrijke daden te verrichten geven het menselijk leven slechts een betekenis uit de tweede hand, en brengen niets anders teweeg dan een ideële transformatie, een vlucht in transcendente ideeën.[8.]

Filosofen zouden zich moeten bezighouden met betekenis uit de eerste hand: de onmiddellijke, pre-reflectieve ervaring. Het onbehagen van de lezer ontstaat wanneer ideeën niet uit de werkelijkheid voortkomen, maar over de werkelijkheid heen gelegd worden. In het geval van Ernst Bloch betreft dat niet alleen zijn filosofie, maar ook de manier waarop men met zijn teksten omging: alsof ze niet van een gewone sterveling afkomstig waren, maar van een profeet. Karola Blochs onbeschaamde ophemeling van haar man valt niet te rijmen met haar ontboezemingen over zijn gedrag; de aanbidding van zijn studenten krijgt door dat laatste zelfs ronduit belachelijke trekken. De liefde gold niet

de man, maar de rol die men hem toedichtte: een abstractie. Als Ernst Bloch minder aanbeden zou zijn geweest, dan was het onbehagen over de discrepantie tussen zijn leven en werk misschien minder groot geweest. Toch ligt de oorzaak voor het onbehagen voor een groot deel in zijn werk. Zijn ideaal van een nieuwe wereldorde is prachtig, en was ooit zeer progressief, maar als ideaal verschilt het in wezen niet van ieder ander dogma, of dat nu 'links' is of 'rechts'. Dogma's hebben met het concrete, dagelijkse leven nu eenmaal niets te maken, en zijn in die zin altijd pseudo-oplossingen.

De liefde van een filosoof

Hoe staat het met de samenhang tussen het werk van Merleau-Ponty en het leven dat hij leidde? Die vraag laat zich na bovenstaand vertoog moeilijk vermijden. Over

Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty is helaas minder bekend dan over Bloch. Het weinige dat over zijn leven verschijnt, komt dikwijls uit onverwachte hoek.

In 1991 publiceerde Michael Shelden een biografie van George Orwell.[9.] Aan het slot van zijn boek merkt Shelden terloops op dat Sonia Brownell, Orwells tweede vrouw, een buitenechtelijke affaire had met Merleau-Ponty. 'Like a good philosopher,' schrijft Shelden, 'he used to say to her, *I love you, I think*'.[10.]

Toen ik die passage las, voelde ik mij net zo onbehaaglijk als bij het lezen van Blochs ganzenverhalen. Niet vanwege de buitenechtelijke verhouding, want Merleau-Ponty was geen prediker van goede zeden, en de liefde - buitenechtelijk of niet - neemt een belangrijke plaats in zijn werk in. Wat mij onaangenaam trof was de toevoeging 'I think'. In de ogen van Shelden mag dit een typische

filosofen-opmerking zijn, voor de denkbeelden van Merleau-Ponty betekent ze welhaast de doodsteek: hoe kon hij, die een bedachte liefde als een liefde uit de tweede hand omschreef, de mening zijn toegedaan dat hij erover na moest denken of hij van zijn geliefde hield? Gelukkig kon ik vrijwel meteen opgelucht ademhalen. De verhouding tussen Maurice Merleau-Ponty en Sonia Brownell bleek van korte duur geweest te zijn. Merleau-Ponty deelde Brownell al spoedig mee dat hij nooit echt van haar had gehouden. Hoe bedroefd Brownell hierover ook was, ze had het kunnen zien aankomen. Had zij Merleau-Ponty's werk gelezen, dan had ze geweten dat hij niet echt van haar hield. Liefde waarover nagedacht moet worden, is volgens Merleau-Ponty geen echte liefde. Wie van iemand houdt, weet dat. Bedachte liefde is, net als een bedacht ideaal, een vlucht in de transcendentie.

Hetzelfde geldt voor de eis om in tekstinterpretaties leven en werk gescheiden te houden. De samenhang tussen tekst en context is reëel. Werk en leven vallen niet met elkaar

samen, maar dat betekent niet dat het een los staat van het ander. Pogingen om leven en werk te scheiden, leiden tot onbehagen. Waar het op aan komt, is hoe je met die samenhang omgaat. Het heeft geen zin een filosofisch of literair werk als het resultaat van een leven te beschouwen. Causale verbanden tussen leven en werk leveren, als achteraf verzonnen theoretische verklaringen, slechts betekenissen uit de tweede hand op. De biograaf die rekenschap wil geven van de samenhang tussen leven en werk zal het een nooit ondergeschikt maken aan het ander. Hij zal niet verklaren, maar beschrijven. Laten we daarom hopen dat de huidige wending binnen de cultuurwetenschappen minder Copernicaans is dan Han Brouwer ons wil doen geloven.

Monica Soeting studeerde filosofie in Tübingen en Amsterdam. Zij is hoofdredacteur van het tijdschrift *Surplus* en werkt aan over de filosofie van M. Merleau-Ponty.

Eindnoten:

1. H. Brouwer, ‘Een min of meer onweerstaanbare passie voor boeken. Een inleiding’, in: Bijvoet, Th. e.a., *Bladeren in andermans hoofd*. (Nijmegen, SUN, 1996) 9-15.
2. Idem, 11-12.
3. Geciteerd in J.M.J. Sicking, ‘Prometheus, een poging tot bewustwording’, in: *De Revisor*, 11 (1975) 2, 56-60.
4. J. Fontijn, ‘Prometheus en de allumeuse. Carry van Bruggen als grensfiguur’, in: *De Revisor*, 4 (i977) 6, 52-56.
5. K. Bloch, *Aus meinem Leben*. (Pfullingen, Neske Verlag 1981)
6. M. Merleau-Ponty, ‘Le doubt de Cézanne’, in: *Sens et non-sens*. (Parijs, Les éditions Nagel, 1948) 15-33.
7. Idem, 34-35 (mijn vertaling, MS).
8. M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*. (Parijs, Gallimard, 1942) 180 (mijn vertaling, MS).
9. M. Shelden, *Orwell. The Authorised Biography*. (Londen, Heinemann, 1991)
10. Idem, 479.

De biograaf als overgelopen historicus
Over Herman Heijermans
Hans Goedkoop

Toen in Berlijn de Muur viel, zeven jaar geleden, zat ik net als iedereen geklonken aan de televisie. Maar een andere val, die van mijn buurman, door een schuifraam, na een duwtje van zijn randpsychotische geliefde, maakte in die dagen op de een of andere manier toch net meer indruk, en kreeg pertinent ook meer betekenis voor mijn bestaan.

Dat, in een notendop, is het probleem van biografie en context.

Tussen biografen en historici is het een oude strijdvraag, misschien zelfs zo oud wel als beider vakgebied. Historici zien in de regel graag de grote lijn, het breed verband, de eeuwen der eeuwen. Ze bemoeien zich met wereldrijken, oorlogen en politiek en macht, met al die dingen die je als gewone sterveling alleen van grote afstand ziet gebeuren - als je ze al ziet gebeuren. De historicus, om even te chargeren, is geneigd pas warm te draaien voor gebeurtenissen van een soort die in zijn eigen leven, in de overgrote meerderheid van mensenlevens, nauwelijks een rol speelt. Die gebeurtenissen zijn *belangrijk*, zegt hij, en dat zal vast waar zijn. Het probleem is alleen: voor wie?

In die horzelige vraag herkent men de biograaf. Hij kijkt met argwaan naar de vogelvlucht van de historicus en gaat op zoek naar het verleden zoals het van dag tot dag geleefd, voorbijgegaan en weer vergeten is. Hij zoekt de menselijke maat, de enkeling. De oorzaak die misschien wel nooit gevolgen kreeg. Hij houdt zich als het ware klein - en houdt zodoende allervriendelijkst verborgen dat hij bezig is met een van de meest wezenlijke aanvallen op de geschiedschrijving, die ooit is ondernomen.

Ik zal proberen dat te illustreren met wat eigen ondervinding. Ik ben biograaf, maar was historicus - althans, probeerde dat te worden. In mijn propedeuse hoorde ik van tijdvakken en stromingen en bij een toen al wat verouderde docent van sociale klassen. Ik bracht mensen onder in schema's die ik, stelde ik me voor, op het tentamen zou reproduceren. Maar meteen al in de eerste maanden ging het mis. Op het moment suprème kon ik me niets meer voorstellen bij mijn grote lijnen en verbanden. Oorzaak en gevolg mochten wat mij betreft ook andersom, of vervangen door iets anders, begeleid desnoods door zang en ukelele. Op gezag van wie of wat zou ik hier stelligheden debiteren over zoiets ontzagwekkends als de orde van de wereld?

Met de jaren word je handiger in het neppen van het historiografisch vakmanschap; met mijn cijfers kwam het na een poosje toch nog goed. Maar voor mezelf kwam ik tot de overtuiging dat er aan dit overzichtelijke soort geschiedschrijving iets schortte - overigens zonder te beseffen dat daar sinds de jaren zeventig uitputtend over werd geschreven. Ik studeerde Middeleeuwen en probeerde me de mensen uit dat tijdvak voor te stellen. Ik bedacht wat er zou gebeuren als je ze zou tegenkomen, wat je van ze zou begrijpen, of ze iets van jou zouden begrijpen. Stel bijvoorbeeld dat je ze zou uitleggen dat ze Middeleeuwers waren. Hoe zou dat vallen, in het gapende gat van de tijd?

Het antwoord laat zich raden, maar voor mij was het op dat moment een openbaring. Middeleeuwen, zag ik plotseling, zijn er niet voor Middeleeuwers maar voor ons. Niet

voor de werkelijkheid van toen maar voor de fantasie van nu. De term wijst van het verleden terug naar een geleerde die vanachter zijn computer naar een metafoor zoekt om iets onhanteerbaar groots en tegenstrijdigs in de greep te krijgen. Het is fictie.

Zonder het te weten stuurde ik met die gedachte kaarsrecht aan op een ontdekking van de biografie. Ik schreef een paper over de *Gesta Francorum*, het reisverslag van een klerk die rond het jaar 1100 op kruistocht gaat in het gevolg van een Normandisch edelman. De paper zou gaan over zijn visie op de vreemde volkeren die hij ontmoette, de afvallig christelijke byzantijnen en vooral de Turken, maar al lezende viel me iets anders op. De klerk was onderweg gegaan in de veronderstelling dat God de ridders linea recta naar Jeruzalem zou leiden om het heidentuig daar te verdrijven, maar onderweg kreeg hij de ene teleurstelling na de andere te verduren. Al voor Constantinopel, als ik me goed herinner, werd het leger in de pan gehakt, braken er ziekten uit en betwistten aanvoerders elkaar het leiderschap, om daarna ook elkaar maar in de pan te hakken. Het moet ijzingwekkend zijn geweest, een hel - en toch, aldus de *Gesta*, was het kennelijk Gods wil.

Die tweespalt tussen godsvertrouwen en werkelijkheid is adembenemend om te lezen. De klerk vermoedt een straf van God, de zonde kiert ook onder de beste ridders, en als het geen straf is moet het een beproeving zijn waarin het kruisleger de ernst van zijn geloof bewijzen kan. De klerk sleept redenering na redenering aan, om tegen de tijd dat hem begint te dagen dat Jeruzalem wel nooit bereikt zal worden, niet door hen in elk geval, maar domweg op te houden. Wat God van ze wil, weet hij niet, hij snapt het niet. Hij geeft het op.

Hier viel bij mij ineens een muntje. Deze klerk was mij volkomen vreemd, zijn wereld en zijn God vond ik volmaakt exotisch, en toch kon ik me in hem verplaatsen, sterker nog, ik vond hem om te huilen zo ontroerend, in de onschuld van zijn godsbeeld. En het gekke was, *hij deed precies als de moderne historicus*. Hij plaveide zijn wereld met betekenissen en ontwikkelingslijnen (overigens met een gezag dat de historicus moet missen, dat van God zelf) en hij liep daar net zo hard in vast als die historicus. Er was alleen een cruciaal verschil. Hij had het niet over een grijs verleden, hij stond middenin zijn eigen verhaal. Zijn metaforen en constructies waren fictie, maar ze hadden niet de valse schijn van onbetrokkenheid en objectieve waarheid. Ze lieten de gedachtenwereld zien van zomaar iemand. Ze waren *werkelijkheid* geworden, want ze werden letterlijk belichaamd door een mens van vlees en bloed. Ze werden deel van een orde die iedereen kent, omdat het de orde is waar iedereen in leeft - die van de ervaring.

Dat, in de kern, is waar het onderzoek naar het verleden voor mij sindsdien om draait. Niet om de naakte feiten, ook niet om abstracte visies, beide vind je bij historici genoeg, maar om de confrontatie van die twee binnen één mens - want dat is wat ervaring is, per slot van rekening. Ik kan me niet meer voorstellen, merk ik nu ik erbij stilsta, dat ik over het verleden ooit nog op een andere manier zal schrijven, maar ooit is erg lang, dan als biograaf. Het is de enige manier waarop ik niet in de lach schiet bij mijn eigen woorden.

Wat een biografie vooral zo mooi kan laten zien, vind ik, en dat bedoel ik met de aanval die het genre doet op de geschiedschrijving, is dat zoiets als *de* geschiedenis van naderbij bezien uiteenvalt in evenzoveel geschiedenissen als er mensen zijn. De traditionele geschiedschrijving is die van een generaal die vlaggetjes in een stafkaart

plant, om nog maar even te chargeren, de biografie is die van een soldaat die in een loopgraaf tussen misverstand en rotzooi zit. *The view from*

the ground, zoals dat heet, en met die blik voer je minder graag oorlog. Biografieën vernielen de illusie van een overzichtelijke waarheid. Ze zijn per definitie politiek.

Laat ik dat weer illustreren met een voorbeeld uit mijn eigen praktijkje - en meteen maar uit de politiek. Mijn Heijermans, zoals bekend, was socialist. Maar met dat socialisme had zijn vader, liberaal en trots op zijn zwaarbevochten rang in de hogere burgerij, hem allerminst opgevoed. Pas op zijn tweeendertigste bekeerde hij zich, in 1896 of 1897, en de vraag is nu: waarom? Wat was er zo aantrekkelijk aan die beweging?

Als historicus kun je daar wel iets over zeggen. Je kunt wijzen op de opkomende industrie en op het bijbehorende proletariaat, dat zich juist in de jaren negentig gedegen begon te organiseren. Je kunt het programma van de sociaal-democratische SDAP bestuderen en constateren dat de partij met het streven naar emancipatie van het proletariaat, dat immers arm en ongeletterd was, een zekere rechtvaardigheid aan haar kant had. Je kunt ten slotte argumenten aanvoeren waarom veel jongeren uit de hogere burgerstand, in het bijzonder jongeren met een artistieke inslag, jongeren dus als Heijermans, voor die rechtvaardigheid zo gevoelig bleken. Maar met al die noties is in Heijermans' geval nog bijna niets gezegd.

Bekijkje het van dichterbij, vanuit het leven van Heijermans zelf, dan ziet je iets heel anders. Toen in 1894 de SDAP werd opgericht, meldden een paar van zijn vrienden zich meteen als lid, maar zelf bleef hij afzijdig. Hij had sympathie voor de beweging, maar beschouwde zich ook als aanhanger van een andere, kunstzinnige beweging, het symbolisme, en zag de twee als onderling strijdig. Socialisten kwamen op voor de massa en de verbetering van het materiële leven, symbolisten daarentegen koesterden het individu en de geest, die onder de stormloop van de massa juist zo diep te lijden zouden krijgen. Beiden hadden hun gelijk, wat hem betrof, hij stond in dubio.

Kom je nog dichterbij, probeer je in zijn hoofd te kijken, dan blijkt het er nog een keer anders uit te zien. Voor Heijermans, om een ontzettend lang verhaal ontzettend kort te maken, was de werkelijkheid *onverdraaglijk*. De werkelijkheid, dat was wat mensen schuldig maakte. In zijn kindertijd al voelde hij zich schuldig tegenover zijn ouders, die zo hard moesten werken om zijn broertjes en zusjes en hemzelf te voeden, kleden, scholen, ga maar door, terwijl het geld vaak schaars was en het huis te klein en al die kinderen alleen maar aan zichzelf leken te denken. In de lompenhandel, waar hij na de HBS terechtkwam omdat zijn vader het niet goed vond dat hij zou gaan schrijven, maakte hij ook letterlijke schulden, bij zijn crediteuren allereerst maar later ook weer bij zijn ouders, die een juist verworven erfenis moesten offeren om de schande af te wenden dat zijn handel op de fles zou gaan. In de kunstwereld, waarin hij zich vervolgens toch stortte, als theater-criticus en schrijver, en waar hij hoopte op een vrijplaats van de wereld, een domein waar hogere wetten zouden gelden en een geest van broederschap zou heersen, daar voelde hij zich binnen de kortste keren omringd door achterklap en naijver. Het vuil van de wereld kleefde overal, ontsnappen aan schuld was onmogelijk.

Tenzij. Dat moet het persoonlijke motief zijn wat hem naar de symbolisten trok. Die elitaire kring van vaak wat zonderlinge buitenstaanders, elk voor zich in een ivoren toren, los van de wereld, die leek misschien nog wel het meeste op de vrijplaats die hij zocht. De symbolisten leefden met de zuivere en onbeduimelde Idee, niet met de vunzige werkelijkheid, en brachten hem vermoedelijk op de gedachte dat de kunst

de werkelijkheid als het ware zou kunnen vervangen. Schoonheid in eenzaamheid, dat werd rond 1894 zijn roeping. Leven buiten het leven.

Dat ging niet lang goed. Isolement, vervreemding, grootheidswanen, doodsangsten en diepe, diepe wanhoop, in zijn woorden van die dagen tekent zich een leven af van haast ondraaglijke spanningen. Een kerker lijkt het - of een graf, zijn favoriete beeldspraak van die dagen. Hij had zichzelf begraven en kreeg zogezegd geen lucht meer, je ziet hem stikken in zijn zelfgekozen afzondering. Hij moest eruit, dat moet ook voor hemzelf ten slotte duidelijk geworden zijn. Alleen, hoe deed je dat?

In de zomer van 1895 ontmoette hij Marie Peers, een tingeltangelzangeresje met een treurig leven. 's Avonds trad ze op, 's nachts verdiende ze waarschijnlijk nog wat bij aan heren die de kleedkamer bezochten, 's ochtends en 's middags zorgde ze voor haar twee dochtertjes. Ze stond er helemaal alleen voor. Haar man zat in Amerika, waar hij een nieuw bestaan voor het gezin zou zoeken, maar ze hoorde weinig van hem en ze vreesde dat hij haar liet zitten. Wat te doen? Ze had geen ander vooruitzicht dan de schemerwereld tussen cabaret en prostitutie. Nog een paar jaar, dat kon je wel zo'n beetje aftellen, en ze zou zijn afgegleden tot de rang van *gevallen vrouw*.

Nu had Heijermans een zwak voor de gevallen vrouw, het type in het algemeen. Ze stond voor hem voor alles wat er mis was aan de wereld. Men zag haar als onzedig. Tussen haar benen kwam de wereld tot de zonde, daarover moest niet gering worden gedacht. Argeloze jongelingen sleurde ze mee in het verderf, ze moest wel door en door ontaard zijn. Maar intussen waren het wel mannen die zich geil aan haar vergaapten, constateerde Heijermans. Het waren mannen die haar daarvoor betaalden. Mannen die haar daarna weer verstootten. Niet zijzelf was slecht en schuldig, maar de wereld die haar tot zondebok maakte voor een schuld die mannen zouden moeten dragen. Ze bleef zelf vreemd aan het verderf dat ze vertegenwoordigde, naar zijn gevoel. Ze had de onschuld van Maria Magdalena.

Herman Heijermans, getekend door Jan Toorop in 1914

Hij besloot haar te ‘redden’, om kort te gaan, en te ‘verheffen’. Marie verdween uit het vak en schoof bij hem achter het aanrecht, de dochtertjes aan haar rokken.

Haar oude vrienden gaf ze op, het vuil van haar verleden waste ze af. Ze leerde lezen en schrijven, wat ze nog niet kon, en oefende goede manieren, die ze nog niet had. Ze kreeg een stoomcursus beschaving en probeerde zich te plooien naar zijn niet geringe wensen. Samen, dat moet zijn bedoeling zijn geweest, zouden ze het leven leiden dat hij in zijn eentje niet had volgehouden: eerlijk, onbezoedeld, teruggetrokken uit de maatschappij, een schuldeloos leven in een schuldige wereld.

Maar opnieuw, lang ging het niet goed. Waar Heijermans niet op gerekend had was dat de echtgenoot van Marie, daar in Amerika, misschien toch niet zo kwaad was als zij dacht. De echtgenoot kwam terug. In het voorjaar van 1896 stond hij in Amsterdam

op een kade, denkelijk met de bedoeling haar en de kinderen mee te nemen naar hun nieuwe vaderland. Hij kwam tot de ontdekking dat ze met een heerschap was gaan samenwonen, dat ze zich liet *mainteneren*, vroeg onmiddellijk echtscheiding aan en kreeg van de rechter de voogdij over de kinderen. De meisjes gingen mee naar Amerika, Marie zag ze nooit meer terug.

Het is die gebeurtenis geweest, opnieuw heel in het kort, die Heijermans uiteindelijk tot de beslissende stap naar het socialisme heeft gebracht. Hij weigerde zich af te vragen wat de echtgenoot bewoog, waarom die teruggekomen was en of die met zijn terugkeer niet bewees dat hij met vrouw en kinderen het beste voorhad. Hij zag alleen het resultaat: de kinderen weg, Marie verbijsterd en ontroostbaar, de idylle van hun zuiver leven door een brute macht van buitenaf vermoord. Al trok hij zich ook uit de wereld terug, zo moet hij in die tijd hebben gedacht, de wereld achterhaalde hem. Al was hij de wereld niet tot last, de wereld was hem tot last. De wereld zoog hem terug in een bestaan van vuil en schuld, wat hij ook deed, en zo was het uiteindelijk van tweeën één. Of de wereld maakte hem kapot - of hij de wereld.

Dan het laatste maar. Dat, heel overzichtelijk, is in de kern de keuze die Heijermans een paar maanden later, eind 1896, begin 1897, maakte. Hij besloot op zoek te gaan naar mensen die zijn walging voor de bestaande wereld deelden en geloofden dat die te veranderen zou zijn. ‘Samen,’ schreef hij aan het slot van *Kamertjeszonde*, de roman van zijn bekering, ‘zullen wij thans mede onze schouders zetten onder dit oude, hideuze gebouw, onder deze verachtelijke ruïne, al beleven wij nimmer de donderende instorting, den razenden tuimel van binten en muren op de hoofden der fulpen schooiers. (-) Het einde nadert door hen, die onze makkers en genooten zullen zijn.’

In het voorjaar van 1897 meldde hij zich bij de SDAP.

Omslag programmaboekje SDAP-congres, 10 april 1898

Wat levert dit nu al met al voor beeld op van het socialisme? Het proletariaat komt er nergens aan te pas, het gaat hier om een zangeresje van het tweede plan. Om een vrouw, niet om een arbeider. Om sekse, niet om klasse. Om schuld en schuldeloosheid,

niet om armoede en rijkdom. Om een hoogstpersoonlijke obsessie, niet om een partijprogram. Dat alles kwam er natuurlijk wel bij, zeker in later jaren, Heijermans heeft zich wel degelijk om arbeiders en armoede bekommerd. Maar de kern voor hem lag elders.

Dat gooit het gangbare beeld van het socialisme prettig overhoop - en toch kan het ook iets over dat socialisme duidelijk maken, iets wat je bij een ander perspectief niet zo gauw zou opvallen. Wat Heijermans bij zijn bekering moet hebben bewogen is een overtuiging die een eeuw later, 1996, ver van ons af is komen te staan, de overtuiging

namelijk dat gedachten een beslissende macht uitoefenen over de werkelijkheid. Want dat is het, als je denkt dat je het visioen van een schuldeloze maatschappij kunt afdwingen op de bestaande maatschappij. Het is de overtuiging dat iets vluchtigs in je hoofd ten slotte sterker zal blijken te zijn dan alle wetten en bezwaren in de buitenwereld bij elkaar. Een overtuiging die niet letterlijk in het partijprogram van de SDAP is opgenomen - maar die wel iets kan verklaren van de geest waarin dat hooggestemde document ooit moet zijn opgesteld.

Zo, dat is het eigenaardige en intrigerende, kun je vanuit de biografie opnieuw tot een vorm van bredere geschiedschrijving komen. Het geloof in de dwingende kracht van overtuigingen, om bij dat voorbeeld te blijven, was klaarblijkelijk niet alleen aan Heijermans voorbehouden, en zijn obsessieve aandacht voor schuld en schuldeloosheid en gevallen vrouwen was dat evenmin. Kijk naar Van Eeden, kijk naar Bolland, kijk naar Gorter, en het vreemde is, je ziet er steeds weer trekjes van terug, in andere schakeringen natuurlijk, met andere nuances, maar onmiddellijk herkenbaar. Tussen al die hoofden spande de tijdgeest, bij gebrek aan een beter woord, haar draden.

Dat is denk ik ook het beste antwoord op de vraag naar biografie en context. Wie een context voor een leven zoekt, die moet niet zoeken in het hemelsbreed verband van staat en politiek en wat dies meer zij, evenmin in eeuwenlange ontwikkelingslijnen, maar gewoon waar je die in je eigen leven zoeken zou: bij de levens van mensen rondom. Dat zie je ook steeds meer gebeuren, godlof, en frappant genoeg juist door historici. De bloei van de mentaliteitshistorie van de laatste twintig jaar laat zien hoe meer en meer geschiedschrijvers zich door het biografisch denken laten besmetten. Ze lopen over, net als ik. Die aanval op het bastion van hun traditie, durf ik te voorspellen, daar zijn ze voorlopig nog niet overheen.

Hans Goedkoop, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans* (Amsterdam, De Arbeiderspers, 1996)

Breukvlak van twee eeuwen
Over Herman Gorter
Herman de Liagre Böhl

Op 10 juli 1892 schreef Albert Verwey vanuit Amersfoort een brief aan Henriëtte van der Schalk. Hij logeerde toen een paar dagen bij Gorter. Ze maakten samen lange wandelingen, op de wallen van het oude stadje of buiten, in de glooiende, bosrijke omgeving. Halverwege de logeerpartij voegde Alphons Diepenbrock zich bij het gezelschap en op een prachtige zomeravond, 'bij volle maan en sterrelucht', maakten de drie vrienden een wandeling over de Amersfoortse berg. Verwey vertelde tijdens de wandeling over de indrukken die hij met zijn vrouw Kitty had opgedaan tijdens hun huwelijksreis door Noord-Italië. Volgens zijn verslag aan Henriëtte van der Schalk merkte hij daarbij op:

> [...] hoe tusschen al het voorbijgaande Italiaansche leven die blijvende kunstwezens stonden, en die dat gemaakt hebben, waren toch ook maar gewone kerels. Diepenbrock zei toen dat ik het dan wel niet eens zou wezen met de bewering dat de werkelijkheid de hoofdzaak is waar alles uit komt. Hij bedoelde: de werkelijkheid op zich zelf is niets, maar dat wat wij aangedaan door de werkelijheid voelen, het gevoel en het beeld in ons, dat is het.

Daar waren ze het gedrieën over eens en ze zochten voorbeelden om hun kunstvisie aan elkaar te illustreren. De gedachte dat zij zo eensgezind waren, stemde hen tot stille voldoening:

> Onder 't spreken door keken we naar de glimwormpjes: net groene juweelen tusschen de struikblaren; naar de maan, groot en oranje, niet ver boven den horizon; naar de sterrenpuntjes tusschendoor de zwarte boomen; toen we boven waren praatten we niet meer: laten we nu maar niet meer ervan praten, zei Gorter, we zullen 't wel *doen*. Toen we terug liepen stilletjes, zei Diepenbrock: ik geloof dat we nu drie tevreden menschen zijn. Ja, zei Gorter, heel sereen. En zij vertelden elkander hun droomen gekke en mooie en we lachten en schaterden in den maneschijn.

Dit vind ik een prachtige momentopname uit het leven van Gorter. Mij is in de pers verweten dat ik in mijn biografie krenterig zou zijn geweest met details. Dat klopt. Met details ben ik inderdaad bewust zuinig geweest. Een biograaf is nu eenmaal geen kroniekschrijver. Het zat ook letterlijk in de opdracht die ik van het Prins Bernhard Fonds had gekregen, om een overvloed aan details te vermijden. Ik moest een analyse geven en een beeld scheppen waardoor de beschrevene een plaats zou krijgen in de context van zijn tijd. Op die manier moest ik, volgens het Fonds, bijdragen tot de beschrijving van een brok Nederlandse cultuurgeschiedenis.

Naar die opdracht heb ik mij gericht. Naar mijn idee moet een verdienstelijk biograaf zich bewegen op tenminste drie niveaus:

* ten eerste een micro-niveau waarop de karakterstructuur van de hoofdpersoon wordt geschetst en geanalyseerd aan de hand van diens gezinsachtergrond en diens intieme relaties.

* ten tweede een meso-niveau waarop het publieke optreden van de hoofdpersoon wordt uiteengezet, in direct verband met de

sociale, intellectuele of politieke netwerken waardoor dit optreden wordt gedragen.

* ten derde een macro-niveau waarop leven en werk van de hoofdpersoon worden belicht in de context van de eigentijdse maatschappelijke en culturele verhoudingen en, vice versa, een passage uit de cultuurgeschiedenis wordt geschreven aan de hand van de biografie als exempel.

Om aan die pretentie te voldoen, heb ik mij gewaagd op het terrein van diverse disciplines, met name de literatuurkritiek, de psychologie, de politieke geschiedenis en de cultuurgeschiedenis. Jan Fontijn heeft in zijn Van Eeden-biografie een indrukwekkend voorbeeld geleverd van een *va et vient* tussen het individu en diens cultuur. Zijn werk was voor mij een belangrijke bron van inspiratie.

Voor zo'n aanpak was Verwey's beschrijving van de wandeling met de glimwormpjes *gefundenes Fressen*. Sterker nog: het is een sleutelpassage van mijn boek geworden. In het citaat wordt geïllustreerd, hoe het culturele klimaat in Nederland omstreeks 1890 een omslag doormaakte. De drie personen uit het verslag waren drie gevoelige kinderen van hun tijd. Over hun ontvankelijkheid heeft Gorter eens geschreven:

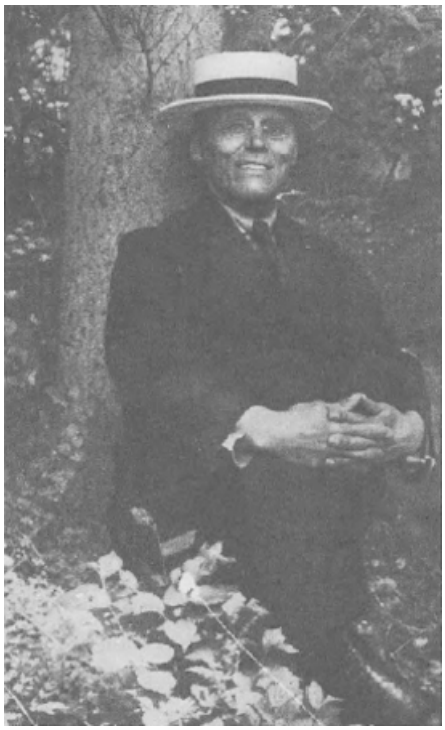
> Wij waren zeer jonge kinderen [...] met oogen zoo gevoelig als water. Er ging geen oogenblik voorbij, dat niet iets van de nieuwe krachten zich in ons plantte. [...] Al onze zinnen, ons hart, ons hoofd, onze handen, ons geslacht werden er door geraakt.

Tegelijkertijd waren zij de voorvechters van artistieke vernieuwingen. Omstreeks 1890 veranderden hun kunstopvattingen. Voor die tijd was in Nederland een hele generatie intellectuelen en kunstenaars bevangen geweest door het impressionisme en individualisme van de Tachtigers. Maar opeens raakten zij ervan overtuigd dat de kunst zich moest afwenden van de voorbijgaande en willekeurige impressies en zich richten op de hogere, eeuwige waarden, zoals de ‘blijvende kunstwezens’ van de Italiaanse renaissance. Het impressionisme maakte plaats voor het symbolisme.

In de loop van de jaren negentig zou deze ontwikkeling zich verder doorzetten in de richting van de ‘monumentale kunst’ of ‘gemeenschapskunst’. Een samengaan van mystieke bevlogenheid en maatschappelijke hervormingswil was kenmerkend voor hun kunstopvattingen. Wanneer alle takken van kunst zich gezamenlijk zouden inspannen voor een ‘algemene idee’, dan zou er opnieuw een omvattende stijl als de gotiek of de renaissance ontstaan, die de hele samenleving op een hoger plan zou kunnen brengen.

Dit beeld van de ‘wending der geesten’ is te vinden bij gezaghebbende historici. Huizinga lanceerde het in zijn biografie over de schilder Jan Veth en Romein gebruikte het als focus voor zijn *Op het breukvlak van twee eeuwen*. Kossmann deed iets overeenkomstigs in zijn handboek over *De lage landen* en Anbeek in zijn *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*. Ook het beroemde boek van de Amerikaan Carl Schorske over het *Fin-de-siècle-Vienna* geeft hetzelfde verhaal. Dat komt hierop neer: in de jaren negentig was er sprake van een algemene omslag in politiek, kunst en wetenschap. Door Romein is die in *Breukvlak* getypeerd als: de teloorgang van de innerlijke zekerheden van de liberale burgerij. In plaats van de eensgezindheid van de culturele elite kwam er na 1890 een fragmentatie van

stromingen en ideologieën die eik voor zichzelf verlangden naar een hogere synthese. Het culturele leven vertoonde vanaf de eeuwwisseling een patroon van verbrokkeling en verzuiling. Voor mij was het niet zo moeilijk om Gorter in te passen in dit beeld. In 1890, toen hij zesentwintig jaar oud was, belandde hij in een identiteitscrisis. Als prominente Tachti-



Herman Gorter, 1923

ger distantieerde hij zich toen nadrukkelijk van het impressionisme en het individualisme van de *Nieuwe Gids*-beweging. Tegenover de overmacht aan indrukken en aandoeningen van de vorige periode klampte hij zich vast aan de filosofie van Spinoza. Het spinozisme leverde hem een 'leertucht' om zijn aandoeningen te temmen. Vervolgens dreef hij mee in het proces van ideologische divergentie en koos daarin voor het marxisme, dat naar Nederland overwaaide vanuit de Duitse arbeidersbeweging.

Kan iemand via een biografie cultuurgeschiedenis schrijven? Dat lijkt me beslist zo. Want het voordeel van het werken op de vierkante millimeter met één persoon is juist, dat de auteur relatief makkelijk integrale geschiedschrijving kan bedrijven. Doordat het onderzoeksmateriaal beperkt is, heeft de biograaf de ruimte om een groot aantal invalshoeken gelijktijdig te hanteren. Een belangrijke voorwaarde is natuurlijk, dat er vanaf het begin gewerkt wordt met een strak theoretisch concept. Een noodzaak is bovendien dat er een behoorlijke selectie wordt toegepast op het feitenmateriaal.

Eén belangrijke vraag is er nog blijven liggen: welk specifiek inzicht heb ik bijgedragen aan de kennis van het fin de siècle in Nederland? Via mijn boek heb ik een illustratie geleverd van het gebruikelijke beeld van een radicale cultuurschok, een breuk tussen twee eeuwen. Maar was dat dan alles? Heb ik alleen braaf zitten invullen wat de moderne geschiedschrijving ons voorschrijft? Dat was bepaald niet het geval. Want de feiten die ik uit mijn materiaal opdiepte, waren dwingender dan de theorie die ik van tevoren had bedacht.

Nu ik achteraf het boek doorlees, zie ik dat er allerlei afwijkende elementen inzitten. Het beeld van een 'wending der geesten' rond 1890 komt daardoor op losse schroeven te staan. Allereerst blijkt dat Gorter in zijn jeugd niet zo'n volbloed impressionist en individualist was, als steeds is beweerd. Volgens de geschiedschrijving zou hij in de

jaren tachtig de artistieke richtlijnen van Kloos en van Deyssel *tot het uiterste* hebben gevolgd. Maar was dat in alle opzichten zo? Uit mijn biografie blijkt toch ook dat Gorter, toen hij *Mei* schreef, een buitenstaander was ten opzichte van de kring van Tachtig. Die positie heeft hem enige kritische distantie bezorgd, hoezeer hij de *Nieuwe Gids*mannen ook bewonderde. Af en toe brak hij de staf over hun neiging tot introversie en zelfverheerlijking. Die kritiek was moraal-filosofisch onderbouwd en viel buiten de denkwereld van het impressionisme. Anders gezegd: al in de jaren tachtig stond Gorter gedeeltelijk open voor een symbolistische kunstvisie. De invloed van zijn boezemvriend Diepenbrock was daarbij doorslaggevend.

Misschien ben ik wat te schematisch te werk gegaan, toen ik de ontwikkeling aan het eind van de negentiende eeuw schetste als een radicale overstap van impressionisme naar symbolisme. Eerlijk gezegd blijken die twee artistieke richtingen heel goed samen te kunnen gaan binnen één en dezelfde visie. Bij Gorter was dat duidelijk het geval. Zowel het impressionisme als het symbolisme hebben zijn dichtwerk vanaf het begin beïnvloed. Bovendien hebben beide invalshoeken niet alleen de jeugdfase, maar ook zijn *hele* dichtoeuvre bepaald. Om tot zijn 'zielsmuziek' te komen, bleef hij zijn leven lang trouw aan die symbiose. Daartegenover moet gezegd worden dat het marxisme, qua spirituele bagage, voor zijn mooiste lyriek bedroevend weinig heeft opgeleverd.

Het beeld vervaagt dus bij nader inzien. Ik zou me moeten afvragen of de resultaten van de psychologische crisis die Gorter in 1890 doormaakte, inderdaad zo'n ingrijpende levenskeuze hebben opgeleverd als ik in de biografie heb voorgesteld. Was de breuk in zijn leven wel zo radicaal? Het wordt nog ernstiger. Gorter was immers een kind van zijn tijd en een voortrekker van vernieuwingen. Moet ik me dan niet afvragen of het hele overgeleverde beeld van een 'breukvlak van twee eeuwen' eigenlijk wel klopt?

Ik ga nog even terug naar de glimwormpjes op de Amersfoortse berg. Het drietal geloofde toen, dat ze bezig waren om een reuzenstap te zetten in de vooruitgang van de westerse kunst. Maar was die sprong wel zo groot? Waren ze op dat moment niet eerder bezig om met kleine steekjes te borduren aan het patroon dat zijzelf tijdens hun jeugd hadden opgezet? Hoe zat het eigenlijk met die befaamde Beweging van Tachtig? Was zij de 'stervenskreet van de Hollandse burgerij', zoals Gorter in later jaren heeft beweerd? Of hebben de Tachtigers juist de geboorte ingeluid van de moderne kunst in Nederland? Die tweede stelling werd rond de eeuwwisseling verkondigd door Verwey vanuit zijn positie als prominente literatuurhistoricus. Wie het meeste voelt voor die tweede redenering - de visie van Verwey - die zal toch moeten erkennen dat zich, in de grond van de zaak, rond de eeuwwisseling helemaal geen 'wending der geesten' heeft voorgedaan.

Wat ik met dit verhaal heb willen zeggen, is dit. Een biograaf heeft, al schrijvende, een strak concept nodig. Maar zodra het boek gepubliceerd is, staat dat concept weer ter discussie. Zo bevorderen we de vooruitgang van de wetenschap.

Herman de Liagre Böhl, *Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd. Herman Gorter 1864-1927* (Amsterdam, Balans, 1996)

De onredelijkheid van de werkelijkheid
Over Bolland
Willem Otterspeer

> Mijn stelling is nogal paradoxaal, wat heet, echt bollandiaans. Die stelling luidt: Bolland had alles en zijn biograaf niets met het fin de siècle te maken. Hegel heeft ooit eens gezegd dat de filosofie een decadentieverschijnsel was. De uil, zo was zijn befaamde vergelijking, begon zijn vlucht bij het invallen van de avondschemering. Op Hegel zelf was dat niet van toepassing. In zijn filosofie was het einde een nieuw begin, in zijn denken vielen werkelijkheid en redelijkheid samen.

Nu dacht Bolland wel dat hij de tweede editie van Hegel was, maar hij omschreef zijn filosofie als een decadentieverschijnsel, een lichtpuntje in een 'vergrauwde beschaving' zoals hij het noemde. Bij Bolland was de werkelijkheid niet redelijk. Bij Bolland vloog de uil ook niet meer uit, maar ging hij op stok.

Maar al was Bolland een echte filosoof van het einde der tijden, zijn tijd was geen eindtijd en zijn biograaf is geen historicus.

Ons fin de siècle - en dat van vele andere landen evenmin - was geen tijd van verval of achteruitgang, integendeel. In de recente geschiedschrijving over het Nederland van honderd jaar geleden, wordt het fin de siècle voorgesteld, niet als het eind van een periode, maar als een begin, niet als een tijd van decadentie en pessimisme, maar van opgewekt zelfvertrouwen en frisse daadkracht. Iemand met een fin de siècle-filosofie hoort niet in het fin de siècle thuis.

Maar dat was niet de enige reden waarom Bolland niet representatief was. Want zeg nu zelf, als je geboren bent in een achterbuurt, als je waarschijnlijk een bastaard bent, als je moeder een prostituee is en jijzelf bajesklant en als je dan uiteindelijk toch nog professor wordt, dan ben je geen doorsnee professor. Als je vervolgens met je rug naar de universiteit gaat staan, wat heet, met je rug naar heel Nederland, als dat allemaal je lot is en je weet dat er geen god is, dan ben je een mooi onderwerp voor een biografie, maar niet bepaald representatief voor je tijd.

Bolland was dat dan ook niet. Hij was het hooguit in negatieve zin. Alles waar hij tegen was, het socialisme, de rooms-katholieke en klein-protestantse emancipatie, het spiritisme en de vredesbeweging, de vrijmetselarij en de moderne wetenschap, de massificatie en de industrialisatie, de techniek en de moderne kunst, dat alles was kenmerkend voor het eind van de vorige eeuw. En Bolland was dat dus niet.

Maar eigenlijk heeft me dat weinig kunnen schelen. Ik heb niet zoveel met de tijd van Bolland uit te staan gehad. Als hij een jongetje in Groningen is, heb ik een weinig voor de hand liggende aandacht voor de manier waarop de straten geplaveid zijn. Ik besteed veel meer tijd aan kinderspelletjes en kermissen dan aan politiek of economie. Als hij in Batavia leraar is, ben ik nieuwsgieriger naar de inrichting en het personeel van het Koning Willem III-gymnasium dan naar wat er zich op Weltevreden afspeelt. Ik hoor liever het petjo van de Indo's uit zijn klas, dan de mededelingen over de Atjeh-oorlog. In Leiden ben ik liever te gast bij de roddels

van professoren, wandelende boterhammen heetten die, dan dat ik rondkijk in de gemeenteraad en waarom zou ik veel aandacht besteden aan de senaatsvergaderingen van de universiteit als Bolland daar zijn neus niet liet zien? Ik wil maar zeggen, ik heb de tijd in dienst gesteld van mijn biografie en allerminst mijn biografie in dienst van de tijd.

En dat moet niet en dat kan niet.

Laat ik met dat tweede beginnen. Het kan niet, want de geschiedschrijving van bijvoorbeeld een periode gaat niet zo te werk. Die neemt niet honderd biografieën en leidt daaruit een tijdsbeeld af. Dat zou die geschiedschrijving misschien vijftig jaar geleden gedaan hebben, maar nu niet meer. Nu is het individuele element achter het collectieve verdwenen en dat collectieve wordt via andere bronnen en met andere methoden opgespoord. Daar spelen biografieën nog wel een rol bij, zeker, maar alleen als illustratie.

Er worden ook wel biografieën geschreven met het oog op dat soort illustratie - ik denk daar bij aan het magistrale boek dat Jacques le Goff over Lodewijk de Vrome schreef, of het niet minder prachtige boek van Willem Frijhoff over Evert Willemsz. - maar ik zou dat niet echt biografieën willen noemen. Frijhoff is het meer te doen om de religieuze ervaring in de zeventiende eeuw dan om de ziel van die kleine weesjongen die het tot dominee brengt.

Daarom heeft de biografie de laatste vijftig jaar ook niet zo in aanzien gestaan. Het schrijven van een biografie werd geassocieerd met het oude erudiete gemierenneuk, een wedstrijd, om een wildeman uit de jaren zeventig te citeren, in het vinden van nog meer bronnen dan de publicist vóór jou.

Aanpassen aan de geschiedwetenschap heeft dus geen zin, maar het moet ook niet. De biografie is nu eenmaal geen gewoon historisch genre.

Historici wordt drie dingen geleerd waar je als biograaf weinig mee uit de voeten kunt, omdat het gebeurt uit overwegingen van economie en eenzijdige wetenschappelijkheid. Er wordt geleerd dat als je al een archief in wil, je dat met een welomschreven vraagstelling moet doen, dat interpreteren vooral geen speculeren mag worden en dat het verleden iets heel anders is dan het heden. Dat is allemaal waar, maar eenzijdig waar, voorzichtig waar. Eigenlijk onwaar dus.

Wat de biograaf kenmerkt is de eigenaardige spanning tussen bronnenonderzoek en de interpretatie daarvan. Een biograaf overdrijft beide.

In allereerste instantie is de biograaf een verzamelaar, een eekhoorn die een wintervoorraad aanlegt. Zijn omgang met de archivalia van zijn onderwerp is in eerste instantie die van

een bezetene. Geen kladje zo klein, of de biograaf gaat ervoor naar de andere kant van de wereld.

Zo ontwikkelt hij een aparte loyaliteit aan zijn object, die enkele figuur die aan zijn zorg toevertrouwd is. De biograaf als verzamelaar koestert een eigenzinnige, ooit wel subversief genoemde afkeer tegen het typische en classificeerbare. Hij vernietigt de context, waarvan zijn persoon deel uitmaakte om hem zo in zijn individualiteit, zijn onvergelijkbaarheid te bezitten.

Eenmaal in het bezit van alles wat denkbaar is en vergaard zonder enige vooropgezetheid, dus nadat hij zich moedwillig gebracht heeft in de situatie van iemand die wegzinkt in het moeras, geeft de biograaf zich over aan de truc van de

baron van Münchenhausen. Van verzamelaar wordt hij interpreet. Van de waarheid duikt hij in de verdichting, van de werkelijkheid in het theater, in het idee dat er zoiets zou zijn als een karakter, een eenheid van persoonlijkheid.

Maar in tegenstelling tot gewone historici

laat hij steeds zien dat het een truc is. Het karakter is een voorstel uit een repertoire aan varianten. Een biografie is niet een verklaring maar een beleefd verzoek een persoon voor de duur van de tekst in een bepaald licht te bezien.

Wie vier jaar geleden de even schitterende als onverstaanbare Huizinga-lezing van Brodsky bijwoonde, zijn loflied op Clio, weet dat hij een hekel aan de dag legde voor zogeheten historische verklaringen. We proberen daarmee het verleden alleen maar overzichtelijk te maken en de toekomst voorspelbaar. We verklaren het verleden uit zelfbehoud. Maar het zijn juist onze verklaringen die ons machteloos maken tegenover de grilligheid van de geschiedenis.

Om wat hij noemde Clio's improviserende aard, wilde Brodsky elke historische gebeurtenis als meervoudig interpretabel voorstellen en de chronologie af te schaffen. Zijn idee was elke historische gebeurtenis van minstens vier interpretaties te voorzien. En hij achtte het heel goed mogelijk dat uit het oogpunt van de tijd zelf de moord op Caesar en de Tweede Wereldoorlog gelijktijdig, of in omgekeerde volgorde, of helemaal niet plaatsgevonden hadden.

Wat van belang is, is het belang van de figuur in kwestie voor ons, voor onze tijd. De tover van de biografie is die van een karakter op een toneel, een karakter dat precies als wij de solide overtuiging heeft het centrum van de wereld te zijn. Bij het schrijven en het lezen van een biografie worden twee wereldkernen samengevoegd en vindt de vredigste aller kernfusies plaats. Iets dat ons in staat stelt iemand anders te zien als een deel van onszelf, onszelf te zien vanuit een onmogelijk perspectief.

De tactiek van de biograaf - ik ontleen de gedachte aan Walter Benjamin - is die van de toneelregisseur. De regieaanduiding luidt dat acteurs het toneel opkomen alsof ze op de vlucht zijn. Het moment dat ze zichtbaar worden voor de toeschouwers doet hen stil staan. Het lijkt alsof ze zich geborgen weten in de blik van buitenstaanders. Het lijkt alsof het publiek deel heeft aan de handeling. Dat stilstaan moet de biograaf voor zijn onderwerp weten te bewerken, die geborgenheid moet hij zijn figuur verschaffen, die illusie aan zijn lezers.

Willem Otterspeer, *Bolland. Een biografie* (Amsterdam, Bert Bakker, 1995)

De paradox van de biografie
Over Frederik van Eeden
Jan Fontijn

> Nabokov heeft meer dan eens in zijn leven laten blijken dat hij gefascineerd was door de biografie.[1.] Hij schreef een prachtige biografische studie over Gogol en deed biografisch onderzoek over Poesjkin. Over biografieën merkte hij op: ‘They are great fun to write, generally less fun to read.’

Nog minder *fun* leek het hem zelf onderwerp van een biografie te worden. De conflicten waren dan ook niet van de lucht, toen Andrew Field, schrijver van een deelbiografie over Nabokov, hem benaderde. Nabokov had duidelijke ideeën over de biografie als genre. Kritiek op de werkwijze van biografen spuide hij in zijn romans. Een van de bekendste is *The Real Life of Sebastian Knight*.

Het boek bevat de biografie van de schrijver Sebastian Knight, geschreven door diens halfbroer, aangeduid met het initiaal V. Deze biograaf V. heeft geen goed woord over voor een vroegere biografie over zijn broer, geschreven door een zekere Goodman. Het irriteert hem dat de platvloerse Goodman geen oog had voor het scheppende genie van zijn broer Sebastian. Die verwaarlozing van het geniale blijkt uit het feit dat hij het waagt om Sebastian op een vrijblijvende wijze uit zijn tijd te verklaren. Wie iemand uit de ‘Zeitgeist’ verklaart, hem tot een kind van zijn tijd reduceert, verwaarloost het belangrijkste van de mens, zijn individualiteit, dat wat hem onderscheidt van anderen. In de woorden van biograaf V. uit de roman van Nabokov:

> Goodmans werkwijze is even simpel als zijn levensbeschouwing. Zijn enige doel is de arme Knight te presenteren als produkt en slachtoffer van wat hij ‘onze tijd’ noemt - al is het me steeds weer een raadsel waarom sommigen er zo op gebrand zijn anderen hun chronologische concepten op te dringen. ‘Naoorlogse onrust’, ‘naoorlogse generatie’ zijn bij Goodman toverwoorden die elke deur voor hem openen.

V. is woedend over deze biografische benadering. Goodman deinst volgens hem voor geen enkel cliché terug. Een voorbeeld van een cliché is dat de oorlog ‘het aanzien van het universum’ had veranderd. Volslagen onzinnig vindt de biograaf in Nabokovs roman ook de bewering van Goodman dat Sebastian op een specifiek moderne manier zou hebben gereageerd op wat Goodman ‘de atmosfeer van het naoorlogse Europa' noemt. Weg met dat alles. In welke tijd Sebastian ook geboren was, aldus de biograaf in Nabokovs roman, hij zou even verrukt en ongelukkig zijn geweest, even vrolijk en ongerust, als een kind dat naar een musical kijkt en af en toe denkt aan de tandarts van morgen. En de reden van zijn onbehagen was niet dat hij moreel was in een immorele tijd, of immoreel in een morele, evenmin was het het beklemde gevoel dat zijn jeugd niet natuurlijk genoeg kon uitwaaieren in een wereld die een snelle opeenvolging was van begrafenissen en bierfeesten; het was simpelweg zijn groeiend besef dat het ritme van zijn innerlijk zoveel rijker was dan dat van andere zielen.’

Nabokov, altijd al allergisch voor de marxistische en psychoanalytische verklaringsmo-

dellen, houdt hier een krachtig pleidooi voor individualiteit, creativiteit en genialiteit.

Ik heb de neiging voor een groot deel met Nabokov mee te gaan. Biografieën worden, dacht ik, vooral geschreven omdat de gebiografeerde in de ogen van de biograaf een uniek figuur is, uitstekend boven anderen. Niet voor niets duidt men de gebiografeerde vaak aan als 'held' of 'heldin'. Wie als biograaf zijn held exemplarisch acht voor zijn tijd (hem bijvoorbeeld een typisch fin-de-siècle-figuur noemt) loopt het gevaar hem juist de unieke kwaliteiten te ontnemen waarmee hij zich van zijn tijdgenoten onderscheidde. Wolfgang Hildesheimer, de biograaf van Mozart, wordt terecht nijdig op vroegere biografen, die met allerlei middelen geprobeerd hebben het genie van Mozart glad te strijken en te friseren. Geen enkele cultureelhistorische verklaring kan ons dichter bij Mozarts innerlijke wereld en de weerslag daarvan in het werk brengen.

Daarom: hoedt u voor biografen, historici, literatuurhistorici, die zo graag met periodetermen schermen.

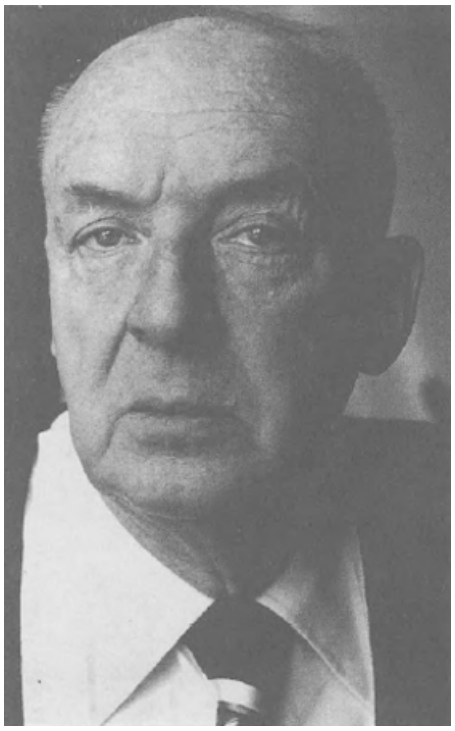
Hoedt U voor literatuurcritici, die een goede schrijver zo graag representant achten voor een generatie.

Hoedt U helemaal voor schrijvers, die zichzelf de spreekbuis achten van een nieuwe generatie. Als ze hard roepen, dan krijgen ze een stuk in de Haagse Post. Variërend op de dichter Bloem zou ik willen zeggen:

Periodetermen als fin de siècle zijn voor tevredenen en legen

En dan wat is zo'n term nog in dit land een leus ontleend aan een beroerde krant een hype om je voeten op af te vegen.

Wat nu te doen met Van Eeden en het fin de siècle?



Vladimir Nabokov (foto: ABC-Press)

Toen ik Van Eeden begon te bestuderen en het plan opvatte een biografie over hem te maken, deed ik dat omdat ik het idee had dat Van Eedens leven en persoonlijkheid zeer bijzonder en afwijkend waren. De biografie leek mij het meest geschikte genre, omdat die mij in staat zou stellen algemeenheden van literatuurhistorici als Knuvelder over Van Eeden als Tachtiger of als exponent van zijn tijd te ontkrachten, of op zijn minst te nuanceren. Ik nam mij bij het begin van mijn biografische werk dan ook voor alle etiketten, die er op de periode rond 1900 geplakt waren, te vergeten en me zoveel mogelijk te concentreren op de analyse van persoonlijke documenten van en over Van Eeden. Het ging mij om de rode draden, de grote thema's in het leven van Eeden te achterhalen. In hoeverre die thema's te verbinden waren met de cultuurhistorische thema's in het fin de siècle was voor mij toen secundair. Ik was en ben in

de eerste plaats biograaf en geen cultuurhistoricus.

Ik zou er echter als biograaf onverstandig aan doen de cultuurgeschiedenis te verwaarlozen, zoals omgekeerd de cultuurhistoricus baat zou hebben bij de biografie. Een van de verstandigste beschouwingen over cultuurgeschiedenis, die ik ken, is die van de gerenommeerde kunsthistoricus Ernst Gombrich. Aan zijn no nonsensehouding is heel goed te zien dat hij bevriend was met de befaamde wetenschapsfilosoof Karl Popper. Gombrich meent in *In search of cultural history* uit 1969 dat cultuurgeschiedenis (Kulturgeschichte) gebouwd is op het fundament van de filosofie van Hegel. Volgens Hegel - u kunt het in de uitstekende biografie van Otterspeer over Bolland terugvinden - is de geschiedenis van de wereld de geschiedenis van de zichzelf scheppende *Geist* of God. Die *Geist* van Hegel spookt voortdurend rond in de cultuurgeschiedenis. Termen als *Volksgeist*, *Zeitgeist* en fin de siècle zijn allemaal doortrokken van de hegeliaanse visie op de geschiedenis, waarin vooruitgang en decadentie elkaar dialectisch afwisselen. Het is de claim van menig cultuurhistoricus dat hij de 'tekenen des tijds' kan lezen; Bolland had als hegeliaan de pretentie ook en geselde in 1921 het Nederlandse volk met zijn cultuurkritiek. Typisch voor de hegeliaanse visie op de cultuur is dat alles met alles in de cultuur samenhangt en ten slotte is terug te voeren op een essentie, een hoofdelement.

Gombrich vindt dat de cultuurhistoricus zich bescheidener moet opstellen; het zou een grote vooruitgang zijn, zegt hij, als de cultuurgeschiedenis zijn aandacht vestigt op de individuele mens. Stromingen in de cultuurgeschiedenis worden begonnen door individuen. Nauwkeurige beschrijvingen van het leven van die individuen en hun relaties met andere individuen, hun gedrag en hun manier van spreken zijn heel wat nuttiger dan oeverloze generalisaties.

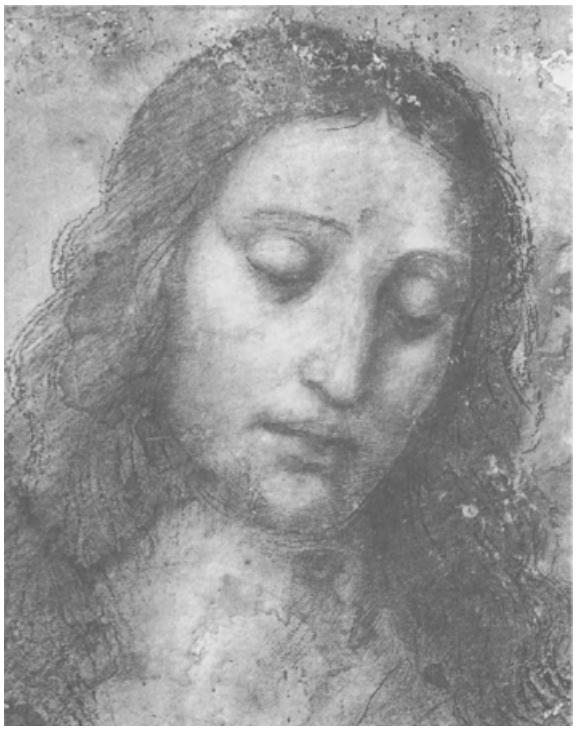
Biografieën zijn juist door hun gedetailleerdheid en concreetheid voor de cultuurgeschiedenis van eminent belang als het erom gaat een stroming als het fin de siècle te beschrijven.

Wie mijn twee delen over Van Eeden heeft gelezen, weet dat ik voortdurend geprobeerd heb om het gedrag van Van Eeden, zijn eigenaardigheden en obsessies vrij nauwkeurig te beschrijven. Ik noem een paar voorbeelden.

1. Van Eedens liefdesleven. Het extatisch dwepen met de geliefde, de wanhopige worsteling haar te vergeestelijken, zich schuldig weten omdat seks de geliefde naar beneden haalt, in een radicaal masochisme zich kapot willen maken om de liefde zuiver te houden, de sterke drang de hoer te redden.
2. Van Eedens hang naar mystiek: stap voor stap zich losmaken van de wereld om één te worden met God. Dat betekende verloochening van alle wereldlijke ambities, doodgaan voor de wereld, alle trots verbrijzelen en niets meer wensen. Zoals de waterlelie, badend in het zonnelicht, niets meer wenst.
3. Van Eedens imitatie van Jezus Christus. Evenals Van Gogh wilde Van Eeden Christus zijn in al zijn radicaliteit. Dat betekende dat hij zichzelf de hoogste normen oplegde en iedere keer moest vaststellen dat hij die normen niet had gehaald: imitatie van Christus betekende ontvankelijk zijn voor de zuiverheid van kinderen, solidair zijn met de armen, een grote drang hebben de mensheid te verlossen en te willen lijden, een grote drang hebben het geweten van de mensheid te zijn, een boeteprediker en een profeet te willen zijn. Iemand die de mensen voorgaat naar een blijde wereld. Zoals Christus de tollenaars en

farizeeërs de tempel uit joeg, wilde hij kapitalisten, dominees en priesters verjagen en de waarheid zeggen.

4. Van Eedens obsessie voor het spiritisme. Het spiritisme werd voor hem een tweede



Studie in pastel voor het hoofd van Christus door Leonardo da Vinci

godsdienst, nadat het christelijke geloof voor hem had afgedaan.

5. Van Eedens idee in een tijd te leven waarin sociaal en cultureel een grote revolutie aan de gang was. Er is bij hem sprake van een *Unbehagen* in de cultuur. Hij had het besef op het breukvlak van twee perioden te leven. Hij meende dat het in tijden van overgang goed was beweeglijk te blijven en beurtelings het een en het ander te beschouwen en te doorvoelen. Van beweeglijkheid maakte hij een principe, met alle onzekerheid en tweespalt van dien.
6. Van Eedens door Nietzsche gevoede

drang om een elite te vormen, een groep van intellectuelen, van koninklijke mensen die de westerse beschaving zou moeten redden. *Welteroberung durch Heldenliebe*. Van Eeden stelde samen met zijn vriend Gutkind vast wat er mis was in de beschaving rond 1900. Ik geef een paar voorbeelden van hun cultuurkritiek:
Alle creatieve ideeën verdwijnen; men geeft zich over aan de cultus van het verleden. Het bloed is aan verderf onderhevig. Een perverse seksualiteit neemt de plaats in van de wil om kinderen te krijgen. Op cultureel en artistiek gebied is er neergang. Men komt erachter dat de wetenschap met al haar pretenties het raadsel van het leven niet heeft kunnen oplossen. Door de technologie is de natuur ontgoddelijkt. De technologie heeft het leven omgevormd met het geweld van een catastrofe. De relativiteit van tijd en ruimte, door de natuurwetenschappen aangetoond, heerst ook op cultureel gebied. Alles beziet de moderne mens met ironie. Op alle gebieden van het leven hebben de mensen het geloof in autoriteit verloren. Steeds chaotischer wordt de gang der gebeurtenissen; nauwelijks bestaat er iets of het is al weer voorbij, zodat we het niet ernstig kunnen nemen. En het gepeupel lawaait, zo stellen Van Eeden en zijn vriend Gutkind, door de poorten van het allerheiligste; alles is bezoedeld, bevlekt, de hele aarde een gevangenis, in grauw licht ontgoddelijkt, zonder wijding, zonder zin. De taal heeft haar eindpunt bereikt. Onze woorden zijn loos geworden; de grote filosofieën zijn uitgeput. Kortom: ‘wir können nicht mehr leben, das ist der Hymnus der Modernität, das ist neue Not’.
Om deze nood te weerstaan moet de mens weer geloven in zijn eigen grote mogelijkheden, in de goddelijke elementen in zichzelf. Deze mensen zijn de koninklijke mensen, de mensen van de toekomst.

7. In verband met die toekomst gelooft hij dan ook en ijvert hij voor de jeugdbeweging. Hij stond open voor de ideeën van de Duits-Oostenrijkse en Nederlandse jeugdbeweging. In de vervolgromans van *De kleine Johannes* probeerde hij in navolging van andere schrijvers van adolescentenromans in het fin de siècle (Musil, Jules Renard, Joyce e.a.) inzicht te geven in de moeilijkheden waarmee adolescenten te maken hadden bij hun oriëntatie in het moderne leven.

Deze en nog andere thema's kon ik in Van Eedens leven vaststellen op grond van het biografische materiaal en het werk dat ik tot mijn beschikking had. Ik had de behoefte deze thema's cultureel en sociaal van een context te voorzien, de context van het fin de siècle. Ik had daarvoor twee redenen: Ten eerste had Van Eeden mede door zijn ongelofelijke dubbelzinnigheid en zijn veranderlijk gedrag iets raadselachtigs voor mij. Daarbij kwam dat ik weinig affiniteit had met zijn extreme idealisme en zijn grote verwachtingen van de mogelijkheden van de mens. Zelf levend op het einde van de twintigste eeuw, met een duidelijke, persoonlijke herinnering aan de Tweede Wereldoorlog en verbijsterd over de absurditeit van de eerste, verschilde mijn wereld- en mensbeeld sterk van dat van Van Eeden. Misschien kon een beter begrip van de culturele en sociale context waarin Van Eeden leefde, die raadselachtigheid wat begrijpelijker maken en de afstand in tijd enigszins overbruggen.

Een tweede reden was dat er tijdens Van Eedens leven al om zijn persoon een mythe was gebouwd. De mythe van een gek, de mythe ook van een genie, de mythe van een oplichter, van een heilige, een satan en een Christus in één persoon. Door zeer feitelijk te zijn en aan te tonen dat hij in vele opzichten representatief was voor bepaalde tendensen in zijn tijd hoopte ik die mythevorming tegen te gaan.

Mijn historische benadering had wel tot gevolg dat mijn biografie dikker werd dan de meeste andere. Ik besefte tevens dat Na-

bokov, of beter de vertellende biograaf in zijn roman *The real Life of Sebastian Knight*, geen goed woord voor mij over zou hebben, nu ik precies als Goodman, die verfoeilijke biograaf van zijn broer, mijn held in het kader van zijn tijd plaatste en hem daarmee minder uniek en minder individu maakte. Tant pis.

Als verdediging tegen dit verwijt stel ik - en het is de paradox van de biografie - dat wil men iemands uniciteit, individualiteit, ja genialiteit beschrijven, dat men dat alleen maar kan doen in de context van de tijd en tegen de achtergrond van de gemeenplaatsen van die tijd.

Bij de bestudering van de cultuur van het laatste decennium van de negentiende eeuw en de eerste jaren van de twintigste eeuw - vaak ook aangeduid met de term fin de siècle - baseerde ik me gedachtig de waarschuwing van Gombrich - op studies met een concrete probleemstelling en uitwerking, zoals Jan Romeins *Op het breukvlak van twee eeuwen*, Peter Gays studie over de burgerlijke ervaringswereld en de studie van Eugen Weber *French, fin-de-siecle*. Die concreetheid was nodig, omdat fin de siècle nu eenmaal een oeverloze term is, die van alles kan en kon betekenen. In die tijd zei men al: 'Fin-de-siècle! partout, partout... il sert à désigner tout'. (fin de siècle 't Is overal... en leent zich haast voor elk geval). Hoe meer ik me in de tijd rond 1900 verdiepte, hoe duidelijker het me werd dat Van Eeden - ik heb dat op het einde van het eerste deel van mijn biografie expliciet vastgesteld - het prototype van de fin de siecle-mens was. De belangrijke, door mij eerder genoemde thema's uit zijn leven (zijn hang naar vergeestelijking van de liefde, zijn hang naar mystiek, zijn imitatie van Christus, zijn geobsedeerd worden door het spiritisme, zijn twijfel en tweespalt, zijn fascinatie voor de jeugdbeweging, zijn waarschuwen voor de decadentie van de westerse beschaving, het vormen van een elite om de beschaving te redden), al die thema's pasten in het tijdsbeeld van de fin de siècle. Van Eeden, als geen ander gevoelig voor de trends in zijn tijd en vaak daar bewust op in spelend, verloor daarmee voor mij wel iets van zijn uniciteit maar werd wel begrijpelijker. Wat eerder oorspronkelijk leek, bleek gewoner dan ik dacht.

Laat ik tot slot een concreet voorbeeld geven hoe mijn beeld over een deel van Van Eedens leven en werk verdiept werd door het te plaatsen tegen de achtergrond van de cultuur van het fin de siècle.

Op 21 februari 1913 stierf Van Eedens lievelingszoon zoon Paul aan tuberculose. Die dood maakte grote indruk op Van Eeden en betekende in vele opzichten een ommekeer in zijn leven. In 1911 was geconstateerd dat Paul aan tuberculose leed. Omstreeks 1900 was dat nog steeds een volksziekte. Hij werd in sanatoria opgenomen, maar de toestand verslechterde. Paul stierf ten slotte bij zijn vader thuis. Over de ziekte en het sterven van Paul schreef Van Eeden een mooi boekje *Paul's ontwaken*. Het is een klein biografietje geworden van de zoon, waarbij mij opviel hoeveel trekken Paul met zijn vader gemeen had: dezelfde tweespalt in het karakter, dezelfde zucht naar zelfkwelling, dezelfde Christus-identificatie. De lectuur van het boekje werd anders toen ik me verdiepte in de beeldvorming over tuberculose in het fin de siècle.

Paul's ontwaken werd daarmee behalve het verhaal van een vader over de ziekte van zijn zoon voor mij ook het verhaal over tuberculose. In de negentiende eeuw werd met tbc een vorm van lijden geassocieerd, die geestelijk en bevrijdend zou zijn en een morele betekenis had. In de roman- en toneel- en operaliteratuur zijn er veel

helden en heldinnen te noemen, die geheiligd werden, omdat ze aan tbc leden. Denk maar aan de populaire roman *La dame aux camélias* van Alexandre Dumas (later bewerkt tot

La Traviata van Verdi), *Scènes de la vie de Bohème* van Henri Murger (bewerkt tot *La Bohème* van Puccini), en niet te vergeten *Les misérables* van Victor Hugo. Rond 1900 vierde de beroemde actrice Sarah Bernhardt grootse triomfen met haar rol als Marguerite Gautier in de toneelbewerking van *La dame aux camélias* (later ook verfilmd) en als de tuberculeuze zoon van Napoleon in Rostands *L'Aiglon*. Het dagboek van de heilige Theresia van Lisieux, de aan tbc lijdende kloosternon, werd een bestseller. Al die aan tbc lijdende literaire helden en heldinnen vertonen een aantal karakteristieken: door lijden kunnen ze zich moreel en geestelijk bevrijden; het lijden van Christus is bij de zieke dikwijls een bron van inspiratie (bijv. in *L'Aiglon* van Rostand en bij Theresia van Lisieux). Een in het oog springende karakteristiek is dat de literaire tbc-patiënt zich graag laat omringen door witte bloemen. Er is soms sprake van verfijning en decadentie, zoals bij Napoleons zoon in *L'Aiglon* van Rostand, het toneelstuk dat Van Eeden in 1910 met Sarah Bernhardt in de hoofdrol zag.

Al deze kenmerken van de literaire tbc-held of heldin (Vergeestelijking, verfijning met decadente trekken, verheerlijking van het lijden, het sterven zien als een witte dood, het voorbeeld van Christus, zich omringen met witte bloemen) zien we terug bij het ziekbed en sterven van Paul.

Paul van Eeden en zijn vader waren niet onbekend met die traditie. Vader en zoon bewonderden bijvoorbeeld *Les misérables* van Hugo. Paul las het boek op aanraden van zijn vader en was er zeer enthousiast over en zei dat hij boek zelf geschreven had willen hebben. In de roman sterft de heldin Fantine aan tbc. Hugo maakt van haar een martelares; lijden was voor een mens noodzakelijk om hem tot engel te maken. In het laatste stadium van haar ziekte trilde Fantines lichaam, alsof er onzichtbaar vleugels fladderden. Ze leek eerder op te vliegen dan te sterven. Het gezicht van de stervende Fantine was vreemd verlicht. ‘La mort, c'est l'entrée dans la grande lueur’, schrijft Hugo. Voor Van Eeden is de dood van Paul geen einde maar, zoals de titel van zijn boekje aangeeft, een ontwaken in een lichte wereld. Fantines dood was even stralend als die van Paul. Die lijkt niet te sterven maar te ontwaken.

Pauls sterven en de beschrijving daarvan door zijn vader werden gedeeltelijk bepaald door de literaire en culturele context waarin vader en zoon zich bevonden. Er blijken trends en codes te bestaan in een cultuur, die bewust of onbewust door de mensen gevolgd worden en die hun gedrag (bijvoorbeeld hoe men zich voelt of hoe men ziek is of sterft) beïnvloeden. Een biograaf moet goed op de hoogte zijn van die trends en codes. Het zou bovendien niet overbodig zijn als de biograaf zich bewust is van de trends en codes waaraan hij zelf onderworpen is.

Jan Fontijn, *Tweespalt. Het leven van Frederik van Eeden tot 1901* (Amsterdam, Querido, 1990)

Jan Fontijn, *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901* (Amsterdam, Querido, 1996)

De voorgaande vier artikelen zijn bewerkingen van lezingen die werden gehouden op de avond *Het fin de siecle in portretten*, op 22 mei 1996 georganiseerd door de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam.

Eindnoten:

1. Over Nabokov en de biografie schreef ik eerder het essay: ‘Naakte feiten zijn niet naakt. Nabokov en het “echte leven” van Sebastian Knight.’ In: *Biografie Bulletin*, jrg 4 (1994), nr. 2, p. 150-158.

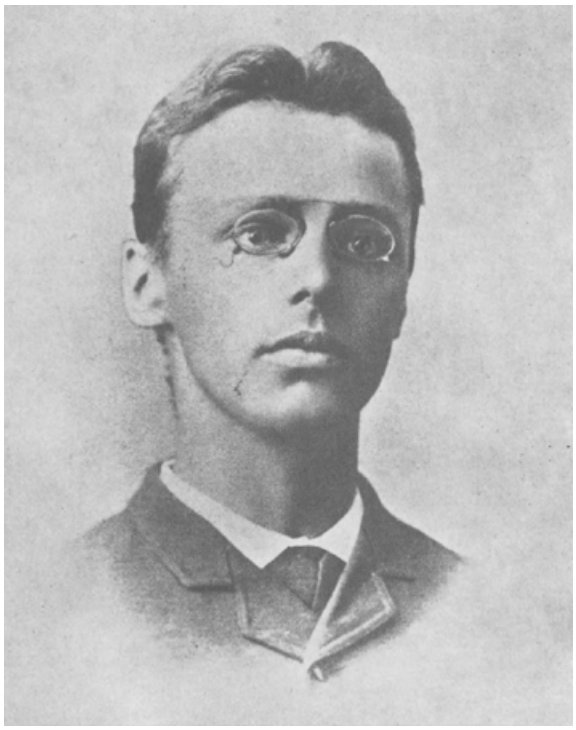
Dichter in de politiek
Herman de Liagre Böhls Gorter-biografie
Max Arian

> Het is raar. Het laatste jaar verschijnt de ene na de andere biografie over linkse, idealistische strijders uit het recente verleden. Herman Gorter[1], Herman Heijermans[2], Joris Ivens[3], om de meest recente te noemen. We zijn blijkbaar geïnteresseerd in hun leven en hun werk en misschien in hun ideeën. Maar geen van hun hedendaagse biografen wil nog de schijn wekken, dat hij het eens is of zelfs maar mee kan denken met hun idealisme en geloof in de vooruitgang van de mensheid.

Sinds de val van de Muur in 1989 zijn we een ideologie- en illusieloos tijdperk ingegaan. De geschiedenis mag dan bepaald niet ten einde zijn, van vooruitgang is er niets te zien, hoogstens chaos, strijd, verwarring en ellende. Niet alleen het communisme is in onbruik geraakt, elke utopie is nu uit den boze en eigenlijk is ieder streven naar een betere wereld belachelijk geworden. De toekomst, het moderne, de vooruitgang, het lijkt nu allemaal iets uit de oude doos.

De drie biografen van Heijermans, Ivens en Gorter gaan verschillend met dit probleem om en dat hangt, denk ik, samen met de vraag of ze bang zijn zichzelf nog te kunnen betrappen op restanten van zo'n uit de mode geraakt links idealisme. Hans Goedkoop is jong genoeg om zich te beperken tot een milde verwondering over Heijermans' socialistische idealen. Meeslepend beschrijft hij zijn leven als dat van een gelukzoeker die ongelukkig genoeg zijn leven lang onder zakelijke schulden uit een vorig bestaan blijft lijden. Of Heijermans met zijn schrijven nog iets anders wilde bereiken dan een redelijk comfortabel bestaan verdwijnt zo onder tafel. Dat de schrijver na zijn dood, dat wil zeggen: bij zijn begrafenis, enorm populair bleek te zijn bij een grote massa arbeiders verbaast deze biograaf eigenlijk. Vanuit die verbazing is de biografie uiteindelijk geschreven.

Hans Schoots heeft met Joris Ivens ooit de allerradicaalste, Maoïstische idealen gedeeld en hij beperkt er zich er in zijn biografie wijselijk toe de fraaiere en vooral ook de minder fraaie feiten uit het leven van de revolutionaire filmer zakelijk en zeer goed gedocumenteerd in kaart te brengen. In het vorige nummer van het *Biografie Bulletin*[4] heeft Jan Vrijman er op gewezen dat bij alle goede eigenschappen van *Gevaarlijk Leven* er iets heel essentieels in deze biografie ontbreekt. Er komt namelijk in het geheel geen antwoord op de vraag waar Ivens eigenlijk door gedreven werd en wat het grote *commitment* was dat hij (te) blindelings volgde. Maar juist dat is iets wat zich op het ogenblik moeilijk laat verwoorden. Ik zit ook met een dergelijk probleem, aangezien ik werk aan een biografie werk over W.J.H.B. Sandberg, van 1945 tot 1963 de bevlogen, vernieuwende, uiterst-linkse en internationaal gewaardeerde directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Hoe schrijf je op een andere dan traditionele en clichématige wijze over al die idealen die nu niemand nog iets zeggen, die hoogstens een flauwe glimlach van herkenning oproepen



Herman Gorter in de tijd dat hij *Mei* scheef

of iets wat men ‘heimwee naar de toekomst’ zou kunnen noemen?

Oorlog, crisis, uitbuiting en de strijd daartegen. Dat is volgens Jan Vrijman de achtergrond van Ivens' gedrevenheid. Goed, maar ja, dat wisten we eigenlijk wel en het lijkt wel of voor al die idealisten dat verhaal precies hetzelfde is. Moet dat er nu nog wel zo uitgebreid bij worden verteld? Het waren toch ook gewone mensen, met hun fouten, belangen, conflicten en zwakheden? Het probleem met de huidige generatie biografieën is, dat de idealistische helden van vroeger er nu voornamelijk uitkomen als laffe avonturiers, slappe opportunisten en botte verraders. Dit is geen kritiek op het boek van Hans Schoots, dat over Ivens heus nog wel iets anders vertelt, maar wel een constatering over hoe zijn boek blijkbaar door velen gelezen wordt. Dat iemand ooit communist werd wordt nu al als schandelijk ervaren, zelfs als dat ver terug in de jaren twintig is geweest. Hoe kan er van de rest van zijn persoon dan nog maar iets deugen?

Dergelijke vragen kwamen ook bij me op bij het lezen van de Gorter-biografie van Herman de Liagre Böhl, *Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd. Herman Gorter 1864-1927*. Het gaat er niet om dat het socialisme van Gorter daarin verworpen of verdonkeremaand zou worden, maar tot in de titel toe wordt ons ingeprent dat Gorter toch eens en vooral en uiteindelijk en tenslotte Dichter is geweest. Schreef hij het zelf niet in *Pan* (in 1912, vijftien jaar voor zijn dood):

> Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd,
> O poëzie, en nu het sterven nader komt,
> Nu wil ik het u nog eens eenmaal zeggen.
> Als kind voelde ik u reeds, o poëzie,
> Niets kan ik mij herinn'ren of gij wart
> Er in. De Wederschijn van mijn gedachten,
> Die ik bewust werd in alle, waart gij.
> Het zoete zeegefluister, Moeder's stem,
> De gang van mijne kameraden, 't licht
> Der wereld. 'T Loopen der menschen. De nacht.
>
> Alles was mij alleenig iets om u.-
> 't Was ook om u dat ik heb liefgehad.-’
> etc.etc.

Wat moet je daar bij denken? Meende hij dat allemaal echt? En wat zegt dat nog? Had hij niet voor hetzelfde geld kunnen schrijven dat hij alleenig heeft gedicht en gestreden vanwege de liefde, of enkel heeft geleefd en geschreven vanwege de toekomst van de mensheid?

Maar Herman de Liagre Böhl blijft het hele boek door benadrukken, dat Gorter toch eens en voor altijd dichter is geweest. Hij heeft dan ook misschien nog iets goed te maken tegenover Gorter. In zijn proefschrift, in februari 1973 verschenen als Sunschrift nummer 66[5], heeft hij zich grotendeels beperkt tot de politieke activiteiten van Herman Gorter en ook nog eens tot zijn meest radicale en strijdbare periode, van 1909 tot 1920, toen er in Nederland, lang *avant la lettre*, een communistische beweging opkwam. Nu we twintig jaar later eindelijk de hele Gorter krijgen voorgeschoteld wordt dat radicaal omgedraaid en lijkt het alsof diens politieke activiteiten alleen maar voortkomen uit een probleem waar bijna alle dichters van

Tachtig in de jaren negentig van de vorige eeuw mee te kampen kregen: gebrek aan stof. Je kunt toch niet blijven voortgaan zo mooi mogelijk over je aller-individueelste emoties te schrijven, die moeten toch nog ergens *body* krijgen. Voor Verwey werd dat de gemeenschap, voor Van Deyssel het sensitivisme, voor anderen het symbolisme. Gorter ging nog verder dan zijn voormalige vrienden, hij verdiepte zich eerst in het spinozisme en evolueerde vandaar naar het marxisme. Maar voor De Liagre Böhl van de Gorter-biografie uit 1996 is deze revolutionair socialistische Gorter eigenlijk een mislukking, als dichter is hij een

veel sterkere persoonlijkheid. Toch hield dezelfde Liagre Böhl ons in 1973 nog voor dat Gorter in Nederland wel bekend is gebleven als dichter, maar dat hij internationaal 'bovenal vermaardheid geniet als revolutionair, als de vurige propagandist van het marxisme'.[6.]

Dat betekent trouwens zeker niet dat De Liagre Böhl in zijn proefschrift alleen maar lof heeft voor de socialist Gorter. Hij constateerde al in zijn dissertatie toenemende tegenstrijdigheden in diens denken over partijorganisatie en revolutionaire tactiek en hij zag hem tegen het einde van zijn leven alsmaar eenzamer en steeds meer een sektariër worden, die besefte dat hij zelf de volmaakte maatschappij niet meer zou meemaken. Maar toch, tot op het laatst 'bleef hij er diep van overtuigd dat zijn droom in de toekomst werkelijkheid zou worden'.[7.] Herman de Liagre Böhl was in veel opzichten de juiste man om nu de alles omvattende biografie over Gorter te schrijven. Hij kon daarbij niet alleen beschikken over diens uitgegeven en onuitgegeven werk en over de *Herman Gorter Documentatie* van Enno Endt die de jaren 1864-1897 omvat, maar hij had al in de jaren zeventig in het kader van zijn dissertatie lange gesprekken gevoerd met twee toen zeer hoogbejaarde dames die jarenlange minnaressen van Gorter waren geweest: Ada Prins en Jenne I. Clinge Doorenbos. Van die gegevens had hij voor zijn proefschrift maar een beperkt gebruik kunnen maken. Nu vormen hun correspondentie met Gorter en de dagboekaantekeningen van Jenne Clinge Doorenbos bij elkaar een benijdenswaardige rijkdom aan intieme informatie.

In een artikel in het *Biografie Bulletin* 96/2[8.] heeft Herman de Liagre Böhl zijn 'theoretische uitgangspunten' uiteengezet. Duidelijk werd daarbij dat hij over een overvloed aan materiaal kon beschikken en het eerder een kwestie van selecteren en weglaten was om een biografie van niet meer dan één deel, en ongeveer 400 bladzijden (uiteindelijk werden het er netto 491) te kunnen schrijven. Dat was de opdracht die het Prins Bernhard Fonds hem gaf in het kader van hun reeks biografieën over mannen en vrouwen uit de periode 1880-1960, om redenen die ik niet geheel vermag te begrijpen door dat fonds gedoopt tot 'de tweede Gouden Eeuw'.

Blijkens dit artikel ontleende De Liagre Böhl zijn theoretische concept aan de Belgisch-Rotterdamse historicus A.A. van den Braembussche, die vindt dat elke biograaf zijn subject dient te situeren 'in de randvoorwaarden van de collectieve psychologie, die wisselt per tijdperk'. Dit moet leiden tot een 'onderzoek-methodisch *va-et-vient* tussen het individu en diens cultuur' en een verdienstelijke biografie moet zich in voortdurende onderlinge wisselwerking op tenminste drie niveaus bewegen: een micro-niveau, waarop de karakterstructuur van de hoofdpersoon wordt geschetst aan de hand van diens gezinsachtergrond en intieme relaties; een meso-niveau waarbij de nadruk ligt op de sociale, intellectuele en politieke netwerken waarin hij optreedt en een macro-niveau waarin de context van de maatschappelijke en culturele verhoudingen wordt belicht.

Ontegenzeglijk heeft De Liagre Böhl zich hier uitstekend aan gehouden. We krijgen een duidelijke indruk van het gezin waaruit Gorter voortkomt en vooral het ontbreken van een vaderfiguur. Toen Gorter zes jaar was stierf zijn vader en het lijkt dat dat hem zijn hele leven naar steeds weer nieuwe leidsmannen heeft gedreven, steeds andere vaderfiguren, die hem de zekerheid moesten verschaffen die hij van huis uit

blijkbaar miste. Ook de sociale groeperingen waarin hij zich achtereenvolgens ging bewegen (de tachtigers, de beginnende SDAP, en de steeds kleiner wordende afscheuringen daarvan) komen duidelijk uit de verf. Daarmee is ook een deel van de culturele achter-

grond gegeven, maar toch blijft de schets van zijn persoon iets onbevredigends houden. Gorter komt uit het boek vooral naar voren als een meestal depressieve, en soms al te geëxalteerde zeurpiet en querulant, die zijn vrouw en beide minnaressen bedroog, en daarbij al te gemakkelijk zijn speciale positie als dichter en revolutionair als excuus gebruikte om confrontaties op het persoonlijk vlak uit de weg te gaan. Met als meest schrijnende resultaat dat Ada Prins pas op Gorters begrafenis gewaar werd dat zij niet zijn enige minnares was geweest en dat Jenne Clinge Doorenbos niet alleen al zestien jaar zijn levensgezellin was, maar ook zijn literaire erfgename.

Wat in het boek voor mijn gevoel ontbreekt is zelfs maar een suggestie van de worsteling die Gorter moet hebben doorgemaakt, met zichzelf, in zijn poëzie, met de maatschappelijke werkelijkheid die hij wilde veranderen. Wat ontbreekt is ook de historische noodzaak van maatschappelijke verandering waar Herman Gorter hoe dan ook aan heeft bijgedragen. Want hoezeer hij ook in Nederland geïsoleerd mag zijn geweest en ook als het waar is dat hij in internationaal verband uiteindelijk de risee werd van de Comintern, zijn partij, de SDP, was al vanaf 1909 een voorloper van het communisme en tot hij in Rusland zelf aan de macht kwam wilde Lenin maar al te graag met Gorter en diens geestverwanten in contact komen. Het is waar dat Gorters latere kritiek op Lenin ons, anders dan bijvoorbeeld die van Rosa Luxemburg in dezelfde tijd, volstrekt verouderd en onbeduidend aandoet. Hij verwijt Lenin in het kort dat deze niet links genoeg is, dat hij de boeren land belooft en te veel concessies naar rechts en de middengroepen doet. Maar ik zou meer inzicht willen krijgen waarom Gorter tot zulke verkeerde denkbeelden kwam - en tussen haakjes - waarom deze ideeën in de jaren zestig en zeventig, toen De Liagre Böhl zijn proefschrift schreef en de SUN in Nijmegen floreerde als Socialistiese Uitgeverij Nijmegen, zo enorm populair waren. Net zo goed zullen er nu ideeën - maar dan heel andere - circuleren die ons nu vanzelfsprekend lijken, maar die dat allerminst zijn. En zullen we ons later afvragen waarom we nu evidente waarheden over het hoofd hebben gezien en belangrijke maatschappelijke ontwikkelingen en gevaren volkomen genegeerd hebben.

In zijn al eerder genoemde artikel analyseert De Liagre Böhl Gorters belangrijkste werk, *Mei*, als een sleutel tot zijn persoonlijkheid. Hij stelt dan niet alleen het zintuiglijk-impressionistische van het lieflijke jonge meisje Mei tegenover de filosofisch-mystieke grijsaard Balder, maar volgens hem zijn er twee Balders: een jongere Balder, de Dionysische muziekgod en een oudere van totale onthechting en eenzaamheid. Die analyse overtuigt mij niet erg. In de biografie lijkt het alsof Gorter bewust een strijd heeft willen uitbeelden tussen verschillende tendensen die hij in de werkelijkheid tegenkwam: het esthetisch impressionisme van de Tachtigers tegenover de meer filosofische oriëntatie van zijn oudere vriend Diepenbrock, en vervolgens een meer lyrische en een meer rationeel ingestelde kant van hemzelf. Zo zal het zeker niet gegaan zijn. Gorter heeft niet alleen maar een briljant dichtwerk afgeleverd. Hij worstelde wel degelijk met al datgene wat er op hem als jongen van net in de twintig af kwam en wat er allemaal in hem rondspookte. Van die worsteling worden wij uit de biografie nauwelijks iets gewaar en zo gaat het steeds in zijn leven. Iedere keer is er weer een interessante leermeester: na de filosofische lessen van Alphons Diepenbrock komt het sensitivisme van Lodewijk van Deyssel, dan de sociaal-democratische ideeën van Frank van der Goes, uit het verre Berlijn het

marxisme van Karl Kautsky en tenslotte het radencommunisme van zijn kameraad in de SPD Anton

Alphons Diepenbrock (steendruk van J.B. Sleper)

Pannekoek. Gorter pakt hun ideeën op en verwoordt ze - soms tot hun jaloezie, zoals in het geval van Van Deyssel, nog briljanter dan ze het zelf hebben kunnen doen. Uiteindelijk laat hij de ene leermeester weer vallen voor een volgende vaderfiguur. Blijkbaar kan hij er daarvan maar een tegelijk verdragen. Terwijl hij naast zijn vrouw Wies vriendinnen verzamelt en blijft koesteren. Maar, heeft hij ooit beweerd, het liefste was hij met zijn moeder samen blijven wonen. Die gaf echter bewust de voorkeur aan Gorters psychisch onevenwichtige zuster Nina, die haar hulp meer nodig had.

Ontegenzeglijk is het boek van Herman de Liagre Böhl een prachtig uitgegeven, goed leesbare, veelomvattende en informatieve biografie. Ik heb hem geïnteresseerd en met spanning gelezen. Dichter, politicus en mens Gorter komen op een evenwichtige manier aan bod en ook de verbindingen tussen dat alles komen aan de orde. Dat ik toch onbevredigd blijf heeft te maken met wat ik er specifiek in had willen vinden: een samenhang tussen de mens Gorter met z'n achtergrond, talenten, beperktheden en mogelijkheden enerzijds, en anderzijds de uitdagingen die de wereldgeschiedenis aan hem stelde en waar hij, hoe onvolmaakt, tegenstrijdig en uiteindelijk weinig doorslaggevend ook, in elk geval antwoord op heeft gegeven.

Eindnoten:

1. Herman de Liagre Böhl, *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd. Herman Gorter* 1864-1927 (Amsterdam, Balans, 1996).
2. Hans Goedkoop, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans* (Amsterdam-Antwerpen, De Arbeiderspers, 1996).
3. Hans Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* (Amsterdam, Jan Mets, 1995).
4. *Biografie Bulletin*, 96/2, p.187-195: Jan Vrijman, ‘Joris Ivens: een kind van zijn eeuw: Over *Gevaarlijk Leven* van Hans Schoots’.

5. Herman de Liagre Böhl, *Herman Gorter. Zijn politieke aktiviteiten van 1909 tot 1920 in de opkomende kommunistische beweging in Nederland* (Nijmegen, Sun, februari, 1973).
6. Idem, p.5.
7. Idem, p. 263.
8. Herman de Liagre Böhl, 'Theoretische uitgangspunten; Het concept achter de biografie van Herman Gorter' p. 152-166.

Brief aan Jan Vrijman
Hans Schoots

Beste Jan Vrijman,

Dank voor de lovende woorden die je in het vorige *Biografie Bulletin* over had voor *Gevaarlijk leven*, mijn biografie van Joris Ivens. Ik ben zo vrij ook je kritiek deels als compliment op te vatten, vooral de volgende 'fundamenteel kritische aanmerking': 'Verklaringen, of pogingen daartoe, mis je met name in de schijnbaar onbegrijpelijke en onacceptabele *faits et gestes* in Ivens' omgang met vrienden en geliefden, vooral vrouwen, en in zijn slaafse onderworpenheid aan de praktijk van het communisme.' Vervolgens voer je zelf enige verklaringen aan die een antwoord kunnen geven op de tweede vraag: het waarom van Ivens' innige band met het communisme.

Wat mij tevreden stemde is dat die argumenten wel degelijk ook in *Gevaarlijk leven* naar voren worden gebracht, zij het soms met een ander accent en aangevuld met meer individuele aspecten uit Ivens' ontwikkeling, maar dat je ze niet als zodanig hebt waargenomen. Van een dergelijke onbewuste symbiose tussen boek en lezer droomt denk ik menig auteur. Ik concludeer eruit dat ik in ieder geval op dit punt redelijk ben geslaagd in mijn streven een visie te geven op Ivens' karakter en drijfveren, geplaatst in de context van zijn milieu en tijd, maar dan gevlochten *door het levensverhaal zelf* en met een minimum aan beschouwende uitweidingen en commentaren.

Je schrijft bijvoorbeeld: *'De eerste wereldoorlog was een fragmentatiebom die menselijke, culturele en intellectuele waarden vernietigde en bij tallozen een einde maakte aan het liberale en burgerlijke vooruitgangsgeloof. De Russische revolutie bracht hoop en verwachtingen: een nieuwe kunst, een nieuwe maatschappijvorm, een nieuw idealisme*.'

In *Gevaarlijk leven* staat het volgende:

'Het einde van de wereldoorlog bracht veel maatschappelijke beroering. In de loop van vier jaar strijd was overal in Europa de afschuw over het bloedvergieten gegroeid en de revoluties in Rusland en Duitsland hadden ook in Nederland een radicaliserende invloed op de arbeidersbeweging en de intelligentsia [...] Overal aan de Europese universiteiten voelden studenten na de oorlog behoefte aan saamhorigheid en verzoening.' In deze stemming werd student Ivens een van de initiatoren van de Rotterdamse Studenten-Federatie. Hij vervolgde zijn opleiding aan de Technische Hochschule in Berlijn: 'Sinds de Duitse nederlaag in de wereldoorlog, de revolutionaire opstand van "arbeiders en soldaten" in 1918, waarna het keizerrijk plaats had gemaakt voor de Weimarrepubliek, was het niet meer rustig geweest in de stad. Jongeren keerden zich af van de wereld van hun ouders, die immers alles fout hadden gedaan, en stortten zich in experimenten met seks en drugs. In de kunst gaven dadaïsten en expressionisten de toon aan. Die laatsten vertegenwoordigden niet alleen een kunststroming, maar bovenal een geëxalteerd levensgevoel, de hoop dat uit de puinhopen van de oorlog een nieuwe, innerlijk gelouterde mens zou opstaan, onbekrompen en kosmopolitisch. De nieuwe Weimarrepubliek was in hun ogen een grijze democratie onder leiding van te gematigde politici.' Volgt een schildering van

de wijze waarop Ivens ideologisch beïnvloed werd door zijn anarchistische vriend Arthur Lehning en zijn activistische geliefde Germaine Krull, hoe hij de werken van Bakoenin, Marx en Lenin las en aan revolutionaire demonstraties deelnam. Hij vond ‘dat de

communisten tijdens de confrontaties op straat blijk gaven van “methodisch en doelmatig optreden”. Zij hadden tenminste een duidelijke lijn en waren praktisch effectief. En zo ging hij bijna zonder dat hij er erg in had over van het vrijgevochten expressionistische levensgevoel naar de machtspolitieke logica van het communisme.’

Je schrijft verder:

‘Het denken van Marx verving het geloof in de oude goden, die gefaald hadden door hun irrationalisme. Het marxisme was rationeel, het was wetenschappelijk. Het toonde aan hoe oude culturen en maatschappelijke systemen in een voortdurend dialectisch proces verdrongen werden door nieuwe en hoe het kapitalisme historisch noodzakelijk moest ondergaan om plaats te maken voor de macht van de proletarische klasse[...] dat de wereldgeschiedenis gedreven werd door de logica van de tijdgeest die niet te keren was, geen rekening kon houden met kleine individuele waarden en belangen, maar slechts met één allesbeheersende zaak: de vooruitgang van de mensheid.

Voor ieder schepsel dat gekweld werd door de misstanden van en tussen de beide wereldoorlogen en voldoende verbeelding bezat om die machtige idee te begrijpen, was de marxistische analyse een ongekende bevrijding. Met name gold dat voor kunstenaars en intellectuelen die in de verwarring van hun jaren nu een duidelijke probleemloze weg vooruit zagen. Op elke vraag was een antwoord, alles was zo klaar als een glas zuiver water.’

Gevaarlijk leven: ‘Onder de kunstenaars met wie hij [Ivens terug in Nederland] omging, koesterden velen bewondering voor de artistieke vernieuwingen in de Sovjetunie, en aangezien ze gevoelssocialisten waren, stonden ze meteen ook welwillend tegenover de sovjetstaat.’ Ivens zelf sloot zich aan bij

Joris Ivens tijdens opnamen voor de film *De eerste jaren* in een staalfabriek te Katowicze in Polen, 1947. Tweede van rechts: Ivens. De vrouw is zijn partner en scenariste Marion Michelle (collectie Marion Michelle)

de communistische partij: ‘Toen Joris Ivens zich bij de communistische beweging aansloot, had hij “een nieuw gevoel, dat sterker en wezenlijker was, namelijk dat ik deel uitmaakte van een internationale gemeenschap en van een generatie die de voorhoede van de wereldrevolutie vormde”. In zijn persoonlijke relaties was hij niet in staat zich volledig te geven en het leek er veel op dat het geloof in de utopie deels vervanging daarvoor was. In ieder geval was er nu één vaste band waaraan hij zich kon overgeven. Zijn relatie met de communistische beweging ging lijken op de situatie van zijn jeugd. Waren het vroeger zijn ouders geweest die vol liefde zijn leven voor hem uitstippelden en daarvoor ondergeschiktheid aan het familiebelang verwachtten, nu waren het de partij en de arbeidersklasse die deze rol vervulden. Hij kreeg er een gevoel van geborgenheid voor terug, de ervaring ergens bij te horen, een denkkader waarin de wereld geruststellend werd verklaard. “Ik ben niet iemand die dol is op twijfelen. Om te kunnen leven heb ik mijn zekerheden nodig”, schreef hij. Ivens had er het karakter niet naar een vrijblijvend fellow-traveller te zijn; daarvoor was hij teveel practicus, meer geïnteresseerd in daden dan in theoretische bespiegelingen. In de jaren dertig was hij temidden van intellectuelen en kunstenaars geen uitzondering met zijn communistische overtuiging. Het was de tijd van de grote ideologieen, zowel van links als van rechts. De arbeidersorganisaties vormden een krachtige factor in het maatschappelijk leven en de keuze tussen kapitalisme en socialisme leek van onmiddellijke actualiteit. De geschiedenis van het communisme was betrekkelijk jong en de consequenties ervan waren nog niet in volle omvang manifest geworden. Met enig recht beriep Ivens zich later op de *air du temps* om zijn positie te verklaren, maar het is ook waar dat hij weinig aandacht schonk aan de meningen van vrienden, zoals Arthur Lehning en Germaine Krull, die wel degelijk vanaf het begin zagen waar de leer van Lenin en Stalin op uit moest lopen.

In Nijmegen was Ivens op de wandelingen met zijn vader toegesproken over het liberale vooruitgangsideaal en de technologie die diende tot heil van de mensheid. Lag er eigenlijk geen logische lijn van daar naar de opbouw van het socialisme in de USSR? Had zijn vader hem niet al geleerd dat de bouw van een staalfabriek een stap op weg was naar het menselijk heil? En was het vijfjarenplan, waaraan het sovjetproletariaat vol overgave zijn krachten wijdde, soms niet de planmatige vervulling van die vooruitgangsdroom? In het oosten gaf de werkman daadwerkelijk vorm aan de nieuwe tijd en Ivens had door zijn eigen technische achtergrond nog een bijzondere affiniteit met deze kant van de zaak. De discussies met arbeiders in de Sovjetunie, die hun visies zo kort en helder uiteen wisten te zetten, hadden hem bevestigd in zijn geloof in de historische missie van de proletarische klasse. “Eelt in de hand is het paspoort voor de Sovjetunie”, verklaarde hij tijdens zijn lezingen na zijn eerste reis naar de USSR. En zijn positie had wel wat weg van die van de welvaartskinderen uit de jaren zestig: de beroerde omstandigheden waarin de armen leefden, stonden in schril contrast tot hun eigen welvaart, die er iets verwerpelijks door kreeg. Ook Ivens' bedje was gespreid zonder dat hij zich er al te veel voor hoefde in te spannen en een toekomst van verveling lag in het verschiet. Voor hem behielden de woorden van Marsman volle geldigheid: *Groots en meeslepend wil ik leven! Hoort ge dat, vader, moeder, wereld, knekelhuis!* Een leven aan de zijde van het proletariaat beloofde naast offers veel opwinding en avontuur. Sinds zijn eerste bezoek aan de Sovjetunie was hij ervan overtuigd dat ook zijn toekomst als cineast daar lag en nergens anders. In de Franse *Revue des Vivants* schreef hij in 1931: “Door een

overmaat aan individualisme en door een té artistieke instelling staat Europa afwijzend tegenover de sociale

werking van de documentaire. Ik denk dus de ontwikkeling van mijn idee, van mijn cinematografisch ideaal, slechts in Rusland te kunnen bereiken."' Tot zover *Gevaarlijk leven*.

Grootvader en vader Ivens brachten Joris - zijn oorspronkelijke voornaam was George - vanaf zijn vroegste jeugd bij dat het goed was te werken voor het nut van het algemeen, en zijzelf gaven daarin onvermoeibaar het goede voorbeeld. George's moeder was op haar beurt vroom katholiek en misschien legden ook de dogma's van het katholicisme de basis voor zijn behoefde aan zekerheden. Met dit alles is echter de lange duur van zijn communistische engagement - van de jaren twintig tot begin jaren tachtig - niet verklaard. Ik heb in mijn boek op een aantal factoren gewezen die in dit verband van belang moeten zijn geweest. Allereerst was ongewone onbevangenheid een bestanddeel van zijn karakter op een wijze die het gezegde in herinnering roept: 'Wie op zijn twintigste geen communist is, heeft geen hart, wie op zijn dertigste nog communist is, heeft geen verstand.' Ivens is in zijn denken als het ware onder de dertig gebleven. Hij bleef zijn hele leven aangetrokken door de argeloosheid van de jeugd. Wat hij ook aan schokkends meemaakte, en dat was niet weinig, hij bleef wars van elke scepsis, al kwam het cynisme ongewild binnen via de achterdeur, doordat hij de bloedige kant van zijn eigen geloof niet wenste te zien. Een andere belangrijke factor is de aard van zijn positie binnen de communistische beweging geweest. Hij bleef, ook als 'freelance-communist', volkomen trouw aan de partij, haar organisatie en haar politieke lijn en hierdoor kon hij binnen de beweging voor zichzelf een zekere vrijheid creëren. Onder de beschermende paraplu van de Internationale, met houvast aan een wij-gevoel van contactpersonen en aanlooppunten over de hele wereld, kon hij op zoek naar het avontuur. In zijn ongedurige wereldwijde reislust, zijn avonturisme en zijn verlangen alles op zijn kop te zetten is Ivens in zekere zin trouw gebleven aan het vitalisme uit zijn studiejaren, toen hij goed bevriend was met Marsman. Met al zijn plichtsgevoel en hooggegrepen doelstellingen stak hij niet onder stoelen of banken dat hij ook werkte 'om zelf gelukkig te zijn.'

In de jaren vijftig sloeg de slinger verder uit naar de zekerheid in gebondenheid. Na jaren van tegenslagen in het Westen liet hij zich in Oost-Europa reduceren tot een radertje in de propagandamachine. Maar daar stond tegenover dat hij nu was waar hij werkelijk werd gewaardeerd. Hij werd geprezen en gevierd en kreeg ruimschoots geld voor zijn filmprojecten. 'De partij maakte mijn bestaan mogelijk en ik voelde me er beschermd.' Toen men hem in Oost-Berlijn echter een villa aanbood, werd het hem te benauwd en ging hij in Parijs op een zolderkamer wonen, al sneed hij de band met de communistische beweging niet door. Het communisme vormde de enige bestendigheid in zijn volwassen leven tot enkele jaren voor zijn dood, en hij liet Moskou pas los toen hij thuis was in Peking. Maar tegenover verlangen naar zekerheid en geborgenheid stond altijd de vrijheidsdrang en tussen deze twee polen werd Ivens ononderbroken heen en weer geslingerd, ook in zijn betrekkingen met vrouwen. De bronnen daarvoor liggen vermoedelijk in zijn jeugd, waarop ik nog terugkom.

Zoals je ziet zijn er wel enkele verschillen tussen jouw interpretatie in het *Biografie Bulletin* en de visie die ik in *Gevaarlijk leven* heb gegeven. Ik heb bijvoorbeeld meer nadruk gelegd op de continuïteit tussen het burgerlijke en het communistische

vooruitgangsideaal. In beide werd de industrialisering als een essentiële factor in de opbouw

van een betere wereld gezien. Vooral bij Ivens was deze overeenkomst in denken naar mijn mening van belang, als uitdrukking van de grote invloed die zijn vooruitstrevend liberale vader op hem uitoefende. Wat ik mij bij lezing van je artikel afvroeg was of het niet vooral iets anders was dat je in mijn boek miste, namelijk de soort verklaring die ik voor het gemak maar een grotere nadruk op ‘verzachtende omstandigheden’ noem ten aanzien van Ivens' politieke keuze. Je schrijft daarover: ‘Vrijwel de hele Europese avant-garde wendde zich tot het communisme’ en: ‘Er waren maar weinigen onder de linkse intelligentsia die al voor dat moment [het Molotov-Ribbentroppact van 1939] hun geloof in het sovjetsysteem verloren.’ Inderdaad lag voor talrijke talentvolle kunstenaars en intellectuelen de toekomst in de USSR. Het was de *air du temps* waar Ivens over sprak. Niettemin vind ik dat dit argument vaak te gemakkelijk wordt gehanteerd. ‘Er waren maar weinigen onder de *linkse* intelligentsia’, schrijf je zelf al. Ik betwijfel zelfs dat, wanneer ook sociaaldemocraten worden meegeteld. Maar bovendien lijkt het mij logischer te kijken naar de groepen van kunstenaars en intelligentsia *in hun geheel*, inclusief even getalenteerde katholieken, christenen, liberalen, anarchisten. Getalsmatige onderzoeken hierover zijn mij niet bekend, maar het lijkt mij duidelijk dat de kunstenaars en intellectuelen met geloof in het Sovjetsysteem in West-Europa en zeker in Nederland altijd een minderheid zijn geweest. Een opvallende passage in je stuk is die waar je André Gide een van de eersten noemt die zich van het sovjetsysteem afkeerden. Daarmee worden al die anderen, die nooit in de Sovjetunie hadden geloofd en er dus ook niet op terug hoefden komen genegeerd - alsof ze ondanks het feit dat ze gelijk hadden eigenlijk tóch fout zijn geweest en dus niet meetellen. Democraten

V.l.n.r.: Pablo Picasso, Joris Ivens, diens arts Raymond Leibovici en op de rug Jacques Prévert, Côte d'Azur, 1950 (niet eerder gepubliceerde foto van Marion Michelle)

die niet voor de totalitaire verleiding van links bezweken, verdienen mijns inziens minstens zoveel respect als degenen die alleen het rechtse totalitarisme zagen. De *air du temps* was er, maar ook de individuele verantwoordelijkheid, ook bij Ivens. Arthur Lehning en Germaine Krull waarschuwden hem begin jaren twintig al met kracht van argumenten voor het leninisme. Krull had toen zelf nota bene al als linkse opposante in de Moskouse Loebjankagevangenis gezeten.

'Kijk naar jezelf, je liep vijfendertig jaar later nog achter Mao aan', hoor ik je nu mompelen. Het is waar. In de jaren zestig-zeventig bestond naast Jean-Paul Sartre ook Raymond Aron; de ene las ik wel, de andere niet. Het was, om met Marx te spreken, een herhaling van een geschiedenis die zich de eerste keer als drama had voltrokken en de tweede keer als klucht.

Op de andere vraag die je in je artikel opwerpt kom je zelf niet meer terug, die naar een verklaring voor 'de schijnbaar onbegrijpelijke en onacceptabele *faits et gestes* in Ivens' omgang met vrienden en geliefden, vooral vrouwen.' Voor mijn eigen gevoel loopt dit thema als een rode draad door mijn boek. Ik heb er het vermoeden in uitgesproken dat Ivens' bindingsangst, zijn onvermogen om meer dan zeer voorwaardelijke persoonlijke bindingen aan te gaan, terug gaat op zijn jeugd. De kleine George moet in de overtuiging hebben geleefd dat zijn moeder, Dora Ivens-Muskens, zwaar gebukt ging onder het dominante gedrag van vader Kees Ivens. Dora, in veler ogen de goedheid zelve, moest je wel met voortdurende zorg omringen en George lijkt zich al vroeg haar beschermer te hebben gevoeld. In de psychoanalyse bestaat de opvatting dat het grote gevolgen heeft wanneer een kind in zijn eerste jaren het gevoel heeft zo'n verantwoordelijkheid te moeten dragen, terwijl het zelf nog alle zorg en ruimte nodig heeft. Het krijgt de drang ervoor te vluchten en blijft later intensieve relaties met anderen als bedreigend ervaren. Ook het feit dat George al rond zijn negende of tiende zonder veel mogelijkheid tot tegenspraak werd uitgeroepen tot aanstaand opvolger van zijn vader, de eigenaar en directeur van fotohandel Capi, zal zijn psyche weinig goed hebben gedaan. Hij kreeg er een zware verantwoordelijkheid jegens zijn ouders mee op de schouders geschoven. Met het voorbeeld van zijn vader voor ogen maakte hij inderdaad de HBS af, haalde zijn kandidaats aan de Handelshogeschool in Rotterdam en ging fototechniek studeren te Berlijn om directeur van Capi te kunnen worden. Pas nadat hij de dertig gepasseerd was slaagde hij erin het juk van de familieplichten af te werpen.

Maar al op zijn drieëntwintigste schreef hij aan zijn tweede vriendin Miep: 'Ik weet goed dat een gevoel van gebondenheid iets doden zou in me.' Daarmee zette hij de toon voor zijn verdere betrekkingen met het andere geslacht, in ieder geval tot hij de pensioengerechtigde leeftijd bereikte. Ik heb er in mijn boek op gewezen dat hij viel op kwetsbare vrouwen - of vrouwen waarvan hij vond dat ze kwetsbaar waren - en heb laten zien dat hij in zijn liefdesrelaties vrijwel steeds gevangen zat tussen zijn neiging als zorgzaam beschermer op te treden, waardoor hij vaak nog lang bleef nadat de liefde dood was, en de drang er vandoor te gaan, die hij, voor het eindelijk werkelijk zover kwam, uitte door een langdurige driehoeksrelatie in te richten, door vrijwel permanente afwezigheid of door zich, na aanvankelijke passie, ongewoon snel terug te trekken in volledige seksuele desinteresse. Resultaat van zijn innerlijke verscheurdheid was een hangen en wurgen dat je in je artikel 'onacceptabel' noemt.

Met de vraag of dit alles goedgekeurd moet worden of niet heb ik me in mijn boek minder beziggehouden. Ik heb geprobeerd de achtergronden

zichtbaar te maken. Of ik daarin goed geslaagd ben moeten anderen beoordelen, maar dat in *Gevaarlijk leven* verklaringen of pogingen daartoe ontbreken wens ik te bestrijden.

Met vriendelijke groeten,
Hans Schoots

Biografische reanimatie
Over Herman de Man
Gé Vaartjes

> ‘Wat bezielt iemand toch om zich jarenlang te verdiepen in andermans leven?’ Die vraag wordt bij biografisch onderzoek nogal eens gesteld. Je kunt daar heel filosofisch op reageren, met antwoorden als: ‘De confrontatie met andermans leven schept inzicht in het eigen bestaan.’ Of: ‘Het leven dat je niet leeft tòch leven via de gebiografeerde, een soort romantische vlucht in een andere persoonlijkheid, dus.’ Zulke uitspraken.

Misschien bevinden deze overwegingen zich wel allemaal in mijn onderbewuste, maar ik denk dat het eenvoudiger ligt, namelijk: positief gerichte belangstelling voor een andere mens die, in mijn ogen althans, een boeiend en zinvol leven leidde. Het is een bijna EO-achtige formulering, die wat misplaatst lijkt in onze cynische *debunking* tijd, maar ik weet geen betere. Wat ook meespeelt, is de behoefte een voorbij leven, dat met alle materie oploste, terug te vinden, vast te leggen en het zo als het ware postuum te rechtvaardigen. Biografisch onderzoek is een soms krampachtig gevecht tegen de fundamenteelste levenswet, die inhoudt dat uiteindelijk alles voorbij gaat.

Het leven van Herman de Man is al bijna vijftig jaar voorbij. Het was een leven vol uitersten, tumult en conflicten. De Man groeide op als het joodse jongetje Sallie Hamburger in de Zuidhollandse polders, temidden van een streng-calvinistische bevolking. Sal Hamburger ontwikkelde zich tot een kleine crimineel met grote idealen. Hij flirtte in zijn jonge jaren met anarchisme en socialisme. Hij weigerde militaire dienst en belandde in de gevangenis - later overigens nòg een keer, maar nu als gevolg van oplichting. Hij schreef verhalen, novellen en romans, waarvan *Het wassende water* het bekendste boek is.

Tegenwoordig wordt zijn werk gemakshalve, of uit onkunde, nogal eens in verband gebracht met kloeke boeken als *Sjoukje erft een hoeve, Jong leven in de hooimijt* en *Het hart bonst als een dorsmachine*. H. Marsman moest in zijn streven naar een ‘Europees peil’ vroeger al niets van De Mans zogenaamde streekliteratuur hebben. Hij beweerde dat deze in Purmerend al moeilijk te lezen was. Hij vergiste zich. Werk van De Man werd vertaald in het Duits, Engels, Frans, Pools, Tsjechisch, Deens, Zweeds en Lets, lang voordat er sprake was van *Buchmessen* of *Schwerpunkte*.

De Man en zijn gezin gingen over tot de rooms-katholieke kerk, maar de Tweede Wereldoorlog spaarde hen niet. Zijn vrouw en vijf kinderen werden door de Duitsers vermoord. Zelf verbleef hij in Frankrijk toen de oorlog uitbrak. Twee jaren woonde hij in een dorpje in de Franse Alpen, vervolgens werkte hij bij Radio Oranje en daarna reorganiseerde hij op Curaçao de Radioomroep. Ruim een jaar na de bevrijding verongelukte hij, toen een KLM-dakota op Schiphol te pletter sloeg.

Ik schetste hier in enkele lijnen een leven

dat niet arm was aan uiterlijke gebeurtenissen. Als puur feitenmateriaal biedt het voor een biograaf alle denkbare uitdagingen, maar natuurlijk gaat het niet alleen daarom: de mens Herman de Man dient benaderd te worden. Wie was hij? Waarom deed hij wat hij deed, schreef hij wat hij schreef, dacht hij wat hij dacht? Hoe bepalend is zijn armelijke kindertijd geweest voor zijn latere ontwikkeling? Schuilt hierin een verklaring voor zijn hevige geldingsdrang later? Wat waren nu precies zijn beweegredenen om rooms-katholiek te worden? Hoe zijn de menslievende idealist en de agressieve ruziezoeker met elkaar in verband te brengen? Ook bij Herman de Man is er sprake van een merkwaardige tweespalt - ik heb soms het gevoel dat de titel van Jan Fontijns eerste deel over Van Eeden op de kaft van iedere levensbeschrijving geplaatst zou kunnen worden.

Op zoek naar antwoorden op vragen als deze doen zich problemen voor, veel te veel om in korte tijd zinvol te bespreken. Ik noem er slechts enkele.

Uit Herman de Mans vroegste jaren en van zijn familie is bijna niets bewaard gebleven. De Tweede Wereldoorlog heeft niet alleen vrijwel de gehele familie Hamburger vernietigd, maar ook foto's, documenten en voorwerpen. Zo ging De Mans persoonlijke archief verloren, dat bestond uit onder meer honderden zelfgemaakte en -ontwikkelde foto's en correspondentie van bijvoorbeeld Stijn Streuvels, Knut Hamsun, Jan Engelman en Anton van Duinkerken. Na de deportatie van zijn gezin, in augustus 1942, drongen enkele inwoners van het Noord-Brabantse Berlicum het huis van De Man binnen en namen uit de inboedel mee wat van hun gading was. Een en ander betekent dat in Berlicum en omstreken ongetwijfeld nog documenten van De Man zwerven, maar die zijn vrijwel onbereikbaar. De plundering van het huis wordt nu of ontkend of gerelativeerd en wie met een boek

Herman de Man met zijn gezin in 1934

of brief komt aanzetten heeft iets uit te leggen. En wie wil dat? Een en ander ligt, ook bij de huidige bevolking, gevoelig. Daar komt bij dat Herman de Man in het dorp verre van geliefd was. De informanten die ik er sprak, hidden allemaal een negatief verhaal, waarin De Man als een volstrekt onmogelijk mens geschilderd werd. Ongetwijfeld bevat hun informatie een kern van pijnlijke waarheid, maar wat kan ik met deze verhalen? In hoeverre heeft de tijd, de overlevering, de visies gekleurd? Het element 'Berlicum' en de verwerking ervan kost mij nog steeds de nodige hoofdbrekens.

Bij gebrek aan materiaal is de jeugd van Herman de Man dus in enkele lijnen te schetsen, maar zijn laatste jaren kan ik behoorlijk gedetailleerd reconstrueren. Met name de periode 1940-1942, toen hij in een hotelletje in de Franse Alpen verbleef, heeft een schat aan gegevens achtergelaten. De Man schreef wekelijks lange brieven over wat hij meemaakte en wat hem beroerde en ze zijn vrijwel allemaal bewaard gebleven. Het is soms prachtige literatuur: ontroerend, ook vermakelijk, maar bovenal onthullend. Ik zal er in mijn biografie ruime aandacht aan moeten besteden en daar dienen zich dan weer problemen bij aan. Niet alleen door de gebeurtenissen, maar ook door de grote hoeveelheid materiaal krijgt de biografie naar het eind toe een zwaar gewicht. Dit in contrast met het begin, dat noodgedwongen kort zal worden. Een problem rond de structuur, compositie, dringt zich hier op. Hoe balanceer je met twee schalen die niet in evenwicht te brengen zijn?

Een andere kwestie bij die vele brieven is het moeten maken van keuzes. De meeste brieven zijn zó informatief, zó interessant of zó aangrijpend dat ik ze in eerste instantie vrijwel allemaal integraal zou willen opnemen. Dat kan natuurlijk niet. Dan sta je voor de moeilijke beslissing: wat neem ik wel op? Wat parafraseer ik? Wat laat ik helemaal weg? Het is alsof je van een grote collectie edelstenen negentig procent moet weggooien, domweg omdat je doosje te klein is.

Twee kinderen van Herman de Man overleefden de oorlog. Een ervan is nog in leven, dochter Marietje. Zij is nu bijna zeventig en heeft in Denemarken een nieuw leven opgebouwd. Zij is het tegenovergestelde van 'de lastige weduwe' of 'de moeilijke kinderen'. Bereidwillig waar het het geven van informatie betreft, openhartig als het om persoonlijke herinneringen en visies gaat, generous in het afstaan van documenten, foto's en brieven. Het is een ideale samenwerking tussen nabestaanden en biograaf, een aanvankelijk zakelijke band die uitgegroeid is tot een intensieve vriendschap, ja bijna tot een behoren bij de familie.

Hierin schuilt echter ook gevaar, en niet alleen wat afstand nemen en een kritische houding betreft. Tijdens mijn onderzoek ben ik op veel pijnlijks in het leven van Herman de Man gestuit. Ik noemde al de kleine criminaliteit, oplichting, de gevangenis. Maar er is meer. Er waren soms grote moeilijkheden in zijn huwelijk, het gezin. Over beide aspecten zijn bijzonder persoonlijke en bovenal pijnlijke brieven bewaard gebleven. Brieven waarvan je zelfs als biograaf denkt: *had ik ze maar nooit ontdekt*. Ik heb er goed over kunnen spreken met de dochter, voor wie een en ander natuurlijk erg 'emotioneel' ligt - om dat vervelende modewoord maar te gebruiken. Maar gevoelige zaken bespreken in een intieme Deense huiskamer met een glas Akvavit is nog iets anders dan ze open en bloot publiceren in een boek. Zo kan ook een uitstekende relatie met 'de erven' obstakels opwerpen: de strijd tussen

vriendschap, vertrouwen, fatsoen en consideratie enerzijds en eerlijkheid, volledigheid, noodzakelijkheid anderzijds.

Ik hoorde Maarten 't Hart eens in een televisie-uitzending zeggen dat hij nooit een biografie zou willen schrijven. Al die bezoekjes aan ouwe dames die je tussen kopjes thee door moet interviewen - hij vond het zonde van zijn tijd. Het bezoeken van informanten is inderdaad tijdrovend en levert soms ook nauwelijks iets op, maar ik vind dit toch een van de aardigste kanten van het onderzoek. Ontmoetingen geven weliswaar niet altijd de gehoopte antwoorden, de gewenste onthullingen, maar zij bieden wel de mogelijkheid de sfeer van destijds op te roepen, een mentale *couleur locale* te creëren, een reis in de tijd te maken.

Zo'n reis maakte ik vorige zomer naar de Franse Alpen, waar De Man van 1940 tot 1942 verbleef. Ik trof er, toch wel tot mijn verbazing, veel locaties uit zijn tijd vrijwel onaangetast aan. Het was alsof ik foto's van ruim vijftig jaar geleden binnenstapte. Het hotel waar hij logeerde was er nog, weliswaar niet meer in gebruik. Het staat al jaren te koop. De dochter van de inmiddels overleden hotelier bood mij vriendelijk een rondleiding door het pand aan. Het bleek nog vrijwel volledig origineel gemeubileerd te zijn en zo stond ik ineens middenin de wereld van Herman de Man anno '40-'42. In het restaurantgedeelte stonden stapels bestofte borden op het buffet, in de keuken zwierven peper- en zoutstelletjes op het aanrecht De grootste verrassing in dit spookhotel wachtte mij op de eerste etage. ‘Dit was de kamer van monsieur Armand,’ zei de hoteliersdochter. Ik stond in een kleine, in jaren-twintig-stijl gemeubileerde kamer, waarin alleen het behang ooit vernieuwd was. Hier had De Man dus in zijn gedwongen ballingschap zijn trieste brieven geschreven en zijn eenzaamste uren gekend. Madame Souchon trok zich bescheiden terug op de gang, alsof zij zich bewust was van deze bijzondere ogenblikken die ik alléén, met De Man, diende te beleven. Ik bevond mij in het verleden, in een onveranderd decor dat door de luiken die de eigentijdse wereld buiten sloten nog sterker geconserveerd leek. Ik had het bijna mystieke gevoel Herman de Man te kunnen aanraken. Als ik nu schrijf over De Mans verblijf in *Hôtel de L'Europe* heb ik het gevoel er destijds zelf gelogeerd te hebben. Ervaringen als deze zijn onontbeerlijk. Ze bieden niet alleen informatie, ze verkleinen ook de afstand tot je onderwerp. Het zijn de smakelijkste krenten in de biografische pap.

Een curieuze ervaring was een bezoek aan het plaatselijke kerkhof, hoog in de bergen. Ik waande mij er tussen dierbare doden, want op veel stenen las ik een naam die ik kende uit De Mans brieven en de radiopraatjes die hij later over deze tijd hield. Vrijwel alle mensen die toen zijn dagelijkse leefwereld bevolkten, lagen hier rij aan rij verzameld. Voor mogelijke annotaties schreef ik heel wat geboorte- en sterfjaren van de zerken over. De belangrijkste fotografeerde ik. Een aardige bijkomstigheid was dat sommige graven voorzien waren van een ovaal portret van de overledene, waardoor heel wat namen ineens een gezicht kregen. Mijn verblijf in de Alpen was een goudmijn van vondsten, die naast antwoorden op cruciale vragen mijn inlevingsvermogen in de Mans verblijf aldaar zeker vergroot hebben.

Een bijzondere ontmoeting had ik in Pont de Claix, een voorstadje van Grenoble. Tijdens de oorlog verbleven hier vier uitgeweken Belgische ministers in een grote villa. Herman de Man kwam met hen in contact en maakte destijds melding van zijn visites en logeerpartijen in de villa, waar de oude Madame Blandin de scepter zwaaide en waar ook haar dochter met twee zoontjes woonde. Ik had zo mijn twijfels over

De Mans familiaire omgang met deze familie en de ministers en verdacht hem, eerlijk gezegd, van interessantdoenerij. Die karaktertrek was hem niet vreemd.

Mr Matignon en zijn moeder, Mme Matignon-Blandin, augustus 1995 (foto: Gé Vaartjes)

De telefoongids meldde één familie Blandin in Pont de Claix. Ik belde, kreeg een heer aan de lijn en vertelde over mijn onderzoek. Toen de naam Herman de Man viel, werd enthousiast gereageerd. We maakten een afspraak voor de volgende dag.

In Pont de Claix vond ik een uitgestrekt ommuurd park, en daar middenin de villa. De familie Blandin bleek echter te wonen in de oorspronkelijke portierswoning, bij de ingang van het terrein, een door wingerd ingelijst geelgepleisterd huis. Ik werd ontvangen door een oudere heer, die mij in een chaotische kamer noodde. Meubels stonden zonder enige structuur opgesteld, tafeltjes en kastjes waren beladen met stapels kleding, papieren en vooral medicijnen. De ruimte was overladen met zwaar beschadigd, bijna vergaan antiek. Tussen de wrakke meubelen bevond zich een hoogbejaarde gracieuze dame, 96 jaar oud. Zij bleek de dochter van de oude Madame Blandin en de moeder van de ongeveer 70-jarige heer die mij ontvangen had. Ik stond dus oog in oog met het jongetje en zijn moeder uit de tijd van Herman de Man.

De grote villa was om financeële redenen verkocht en de laatste Blandins hadden zich teruggetrokken in de portierswoning, letterlijk en figuurlijk in de schaduw van een groots verleden.

De conversatie was aanvankelijk in overeenstemming met het interieur: chaotisch. Moeder en zoon streden met ongecamoufleerde vinnigheid om het woord en beconcurreerden elkaar strijdlustig in het beantwoorden van mijn vragen. Maar juist deze verbale, zeg maar: agressie maakte mij duidelijk hoezeer de Blandins betrokken waren bij het onderwerp. En ik wist nu ook dat ik Herman de Man onterecht verdacht had van interessantdoenerij. Hij was er inderdaad een graag geziene gast en stond op vriendschappelijke voet met de Belgische ministers.

Toen brak een pijnlijk moment aan. Het bleek dat de Blandins niets wisten van Herman de Mans lot na zijn vertrek uit Frankrijk in 1942, noch van de dood van zijn vrouw en vijf kinderen. Toen ik de drama's

verteld had, waren de bejaarde mensen erg aangeslagen. Na vijftig jaar werd opnieuw en oprecht gerouwd om de dood van zeven mensen.

Van ervaringen als deze komt uiteindelijk maar weinig concreet in de biografie terecht, maar ik zou ze voor geen goud willen missen. Juist deze ontmoetingen en gesprekken houden mij biografisch op de been. Zij wegen op tegen al het gereis - dat overigens zeer noodzakelijk is -, tegen al die verdwenen documenten, al die hoofdbrekens over structuur en stijl. Ze doen je beseffen dat je, in een vaak dorre papierchaos, speurt naar een mens van vlees en bloed, die in de biografie gereanimeerd dient te worden.

Collaboratie van het minste kwaad
Biografie van Belgiës baas in bezettingstijd
E.J. Raskin

> Als kind werd Gerard Romsée weggezonden van huis, maar toen de Belgische regering in 1940 naar het buitenland vluchtte, bleef hij op de winkel passen. Tijdens de Duitse bezetting was hij de machtigste man van België. Later werd de Vlaams-nationalist veroordeeld tot twintig jaar gevangenis wegens collaboratie.

Gerard Romsée werd geboren in 1901 in Guigoven, een hyperklein dorp in het zuiden van Belgisch Limburg. Zijn ouders, steile katholieken, waren erg welgesteld. Hoewel afkomstig uit een Franssprekend milieu, zette de jonge Romsée zich vanaf de middelbare schooltijd in voor de vernederlandsing van het openbaar leven in Vlaanderen. Zoals u waarschijnlijk wel weet, was dit tot in de jaren dertig van deze eeuw in belangrijke mate Franstalig. In 1924 kwam Romsée als leider van de Vlaamsgezinde studenten aan de universiteit in Leuven, in aanvaring met de academische overheid. De Waalse rector magnificus had namelijk bevolen dat iedere flamingantische activiteit moest worden stopgezet. Romsée weigerde om principiele redenen medewerking aan dit bevel te verlenen, hetgeen tot gevolg had dat hij het *consilium abeundi* kreeg. Vader Romsée was steeds gekant geweest tegen de flamingantische bedrijvigheid van zijn zoon en vond dat de maat nu vol was. Hij wilde niets meer met Gerard te maken hebben en ontzegde hem de toegang tot de ouderlijke woning. Ook weigerde hij nog langer tussen te komen in zijn levensonderhoud en studiekosten.

Gerard werd op eigen kracht advocaat, eerst in Antwerpen, vervolgens in Brussel. In 1929 zond de kieskring Tongeren-Maaseik hem naar de Kamer van Volksvertegenwoordiging, waar hij deel uitmaakte van de Vlaamsnationalistische fractie. Deze groep was tot 1933 gelieerd aan de *Frontpartij*, nadien aan het *Vlaams Nationaal Verbond* (VNV).

De jonge volksvertegenwoordiger manifesteerde zich aanvankelijk als een gematigde democraat. Vanaf 1935-1936 schoof hij op in rechtse richting. Hij werd voorstander van een autoritair geleide staat en van een corporatieve maatschappij. Deze opvattingen leefden ook bij de rechtervleugel van de toenmalige Katholieke Partij.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog kwam Romsée, zoals overigens het hele VNV, in de collaboratie terecht. Het VNV werd hierbij niet uitsluitend geleid door fascistische motieven. De partij verwachtte ook - net zoals de Activisten tijdens de Eerste Wereldoorlog - dat de Duitsers Vlaanderen politieke onafhankelijkheid zouden geven. Meer zelfs rekende men op de creatie van een groot-Nederlandse staat: de samenvoeging van Vlaanderen en Nederland. Romsée was evenwel minder naïef dan velen van zijn partijgenoten. Hij schaarde zich aan de kant van Leopold III. De koning geloofde, zoals aanvankelijk de overweldigende meerderheid van de Belgen, in een militaire overwinning van de Duitsers, of anders minstens in een vrede door vergelijk. Alleszins ging hij ervan uit dat Duitsland een dominantie rol in Europa zou spelen. Uitgaande van dit gegeven, hoopte hij door overleg van de nazi's te

bereiken dat België en zijn monarchic konden blijven bestaan. Leopold rekende er bovendien op dat bij een vrede

door vergelijk het staatsbestel in autoritaire zin kon worden hervormd, iets wat natuurlijk onmogelijk was in geval van een geallieerde overwinning.

Romsée was vanaf het begin van de oorlog voorstander van een aanwezigheidspolitiek. Hij was beschikbaar voor hoge ambten.

Overigens genoot hij vertrouwen van zijn partij van het koninklijk hof en - en dit is uiterst belangrijk - van de *Militärverwaltung.* Hij was bereid met de bezettingsadministratie samen te werken, maar niet met de SS. Dit alles voor zover het, althans naar zijn mening, voor het land nuttig en noodzakelijk was. In de Belgische historiografie wordt deze vorm van samenwerking met de nazi's de ‘collaboratie van het minste kwaad’ genoemd.

De vroegere volksvertegenwoordiger werd eerst commissaris voor de repatriëring van de vele Belgische vluchtelingen in Zuid-Frankrijk, vervolgens gouverneur van Limburg en, vanaf april 1941, secretaris-generaal van Binnenlandse Zaken en Volksgezondheid. Misschien is het nodig hier te wijzen op het feit dat de secretarissen-generaal van de diverse ministeries op basis van de Wet van 10 mei 1940 in de plaats traden van de bazen, ministers die in Frankrijk en later in Engeland verbleven.

Romsée was, na de Duitse top in Brussel, de machtigste man van België. Niet alleen beheerde hij twee departementen, die in een bezettingsperiode erg belangrijk zijn, ook was hij de grote baas van de Rijkswacht en van de diensten, die belast waren met de controle op produktie en distributie van levensnoodzakelijke goederen. Hij voerde een groot aantal institutionele hervormingen door en richtte een al even groot aantal nieuwe instellingen op. Hij ontpopte zich hierbij als een gezagvol en onvermoeibaar man, iemand die wist wat hij wilde en nooit afweek van de weg die hij had ingeslagen.

Hoewel Romsée een beleid voerde dat tot juni 1943 op de stilzwijgende steun van het koninklijk hof kon rekenen, bleef hij toch Vlaams-nationalist. Hij hield vast aan een strikte toepassing van de taalwetten en betrok het VNV, dat tot dan steeds in de oppositie had gezeten, bij het bestuur van het land. De topfuncties die hij bekleedde en de politiek die hij voerde, bezorgden duizenden partijgenoten en geestverwanten een overheidsbetrekking. Niet zelden ging dit gepaard met afzetting van de zittende titularissen. De hele operatie was zo massaal en radicaal dat zij ‘de greep naar de macht’ door het VNV werd genoemd.

In september 1944 was Romsée's rijk uit Hij had zich de vijandigheid van het verzet en van een deel van de bevolking op de hals gehaald. Hij vreesde het slachtoffer te worden van een bijltjesdag en vluchtte het land uit. In mei 1945 keerde hij terug en werd hij opgesloten. Na een proces dat maanden duurde, werd hij veroordeeld tot een gevangenisstraf van twintig jaar en tot een schadevergoeding aan de Belgische staat ten bedrage van tien miljoen frank. Na zijn voorlopige vrijlating in 1951 trad hij niet meer in de openbaarheid. Hij overleed in 1976.

Ik kom nu bij het eigenlijke onderwerp van mijn uiteenzetting, de specifieke problemen waarop ik als biograaf ben gestuit. Eerst zal ik het hebben over moeilijkheden in verband met het verzamelen van bronnenmateriaal. Vervolgens besteed ik aandacht aan het bijzonder complexe karakter van de man wiens leven ik heb beschreven.

Een eerste bron die ik heb geraadpleegd, zijn de openbare archieven. Sommige waren toegankelijk zonder enig probleem. Andere konden slechts geraadpleegd worden na voorafgaande toelating. Zo onder meer het archief van het provinciebestuur van Limburg in Hasselt, het archief van het Koninklijk Paleis in Brussel en het archief van het

aartsbisdom in Mechelen. Mijn verzoeken tot inzage werden alle ingewilligd, op twee na. Ik heb geen toegang gehad tot bepaalde archiefstukken uit de regeerperiode van Leopold III, met name die in het paleis van Argenteuil door prinses Lilian worden bewaard. Ook kon ik het persoonlijk dossier van Romsée op het ministerie van Binnenlandse Zaken in Brussel niet inzien.

Dit alles betekent niet dat de toegang tot de andere openbare archieven, die door mij werden geraadpleegd van een leien dakje is gelopen. De meeste problemen heb ik gehad met het auditoraat-generaal in Brussel. Deze instelling bewaart het strafdossier van Romsée. Dit omdat de bestraffing van de collaboratie tot de bevoegdheid van de militaire rechtbanken behoorde. In principe mogen in België alleen de verdachte of veroordeelde en zijn advocaat en strafdossier inkijken. Betreft het een dossier van iemand die reeds overleden is, dan dient men voorafgaand toelating van de auditeur-generaal te krijgen. Deze magistraat houdt hierbij rekening

Gerard Romsée omstreeks 1940 (tekenaar onbekend)

met het algemeen belang en met belangen van de familie van de verdachte of veroordeelde. Hoe ouder het dossier is, hoe makkelijker inzage wordt verleend.

Mijn eerste schriftelijke verzoek werd afgewezen. Dit bracht mij in een onmogelijke positie. Hoe kon ik een biografie schrijven van iemand die een glansrol had gespeeld in de collaboratie en die hiervoor was gestraft, zonder dat ik zijn strafdossier had kunnen inkijken. Ik heb de stoute schoenen aangetrokken en heb een persoonlijk onderhoud met de auditeur-generaal gevraagd. Dit verzoek werd ingewilligd. Tijdens het onderhoud bleek vrij vlug dat de hoge magistraat niet alleen jurist maar ook historicus was. Ik slaagde erin zijn vertrouwen te winnen en kreeg inzage. Dit mits een dubbele voorwaarde: ik mocht de gegevens die ik in het dossier aantrof, enkel voor een wetenschappelijke publikatie gebruiken en ik mocht geen feiten bekend maken, die op derden betrekking hadden.

De auditeur-generaal wees mij verder op iets wat ik niet wist. Volgens de Belgische strafwetgeving is het verboden schriftelijk of mondeling kond te doen dat iemand

een veroordeling heeft opgelopen, indien hij later in ere is hersteld. Doet men dit toch, dan kan men op klacht van betrokkene of zijn erfgenamen, voor de strafrechtbank worden gedaagd. Nu was het zo dat Romsée in de jaren zestig eerherstel had gekregen. Zelf was hij in 1976 overleden, maar zijn echtgenote en zijn geadopteerde zoon leefden nog. Dit betekende dat ik van twee personen ‘carte blanche’ diende te krijgen. Een verzoek in deze richting was erg delicaat. Vooral de 87-jarige weduwe was erg achterdochtig. Toch kreeg ik het klaar dat beiden een stuk ondertekenden, waarin werd gezegd dat zij er geen bezwaar tegen hadden dat ik over Romsée's veroordeling zou schrijven. Moest ik deze toelating nu nog bekomen, dan vrees ik dat ik achter het net zou vissen. De weduwe, die inmiddels 92 jaar is geworden, neemt mij kwalijk dat ik

niet bereid ben geweest haar mijn manuscript voor de publikatie te laten lezen. Ook gaat zij niet akkoord met een aantal passages uit mijn boek.

Overigens loopt de geadopteerde zoon evenmin op met mijn werk. Hij meent dat ik hem ergens heb bedrogen. Hij had verwacht dat ik een hagiografie, geen biografie, van zijn adoptant zou schrijven, hetgeen ik uiteraard niet heb gedaan. Ergens voel ik mij wat schuldig, vooral omdat het aan hem te danken is dat ik het belangrijke privé-archief van Romsée heb kunnen raadplegen. Wel dien ik te zeggen dat hij dit nooit uitdrukkelijk afhankelijk heeft gemaakt van enige voorwaarde.

Nog een laatste woord over mijn zoektocht naar bronnen. Ik ben er in geslaagd een zestigtal personen op te sporen, die Romsée persoonlijk gekend hebben - hiervan zijn er inmiddels reeds negen overleden. Ik heb ieder van deze mondeling, telefonisch of schriftelijk geïnterviewd. Zoals het een historicus past, ben ik hier zeer kritisch te werk gegaan. Ik heb de ene getuigenis met de andere geconfronteerd, ik heb het principe *testis unus, testis nullus* zoveel mogelijk toegepast, ik heb gecontroleerd of de getuigen hun informatie uit eerste bron hadden. Natuurlijk heb ik heel wat getuigenissen als onvoldoende betrouwbaar moeten afwijzen. Dit heeft echter niet belet dat ik veel relevant materiaal heb kunnen verzamelen. Had ik niet aan orale geschiedenis gedaan, dan zou heel wat informatie in verband met Romsée definitie verloren zijn gegaan.

Ik schakel nu over op een probleem dat specifiek is voor de man die het voorwerp van mijn boek is. Romsée was een figuur, rond wie heel wat raadsels bestonden. Ik som er enkele op:

1. Hoe kwam het dat hij, die van oorsprong Franstalig was, een Vlaams-nationalist werd? Waarom trad hij, hoewel hij uit de hogere burgerij afkomstig was, toe tot een beweging, die in hoofdzaak bestond uit mensen uit de middengroepen? Wat bezielde hem toen hij zich in 1924 van de universiteit en van huis liet wegzenden?
2. Hoe kwam het dat velen Romsée een belangrijke politieke rol in de politiek van Leopold III toedichtten, hoewel hiervan geen duidelijke bewijzen voorhanden waren?
3. Waarom was Romsée bereid secretaris-generaal te worden, toen het koninklijk hof hem dit vroeg, een waarom bleef hij in functie na juni 1943, toen datzelfde hof hem had laten vallen?
4. Waarom heeft Romsée lange tijd over zijn contacten met Laken gezwegen, daar waar men van verschillende zijden op openbaarmaking aandrong en het voor hem zelfs voordelig zou zijn geweest, zo hij enige mededeling had gedaan?

Het definitief antwoord op deze vragen wordt niet geleverd door geschreven of mondelinge bronnen. Vaak zijn deze onvolledig of onduidelijk. Soms bestaan ze zelfs niet.

Vrij snel nadat ik met mijn boek was begonnen, had ik de indruk dat het raadselachtige in het optreden van Romsée te maken had met zijn karakter. Na onderzoek van egodocumenten kwam ik tot de conclusie dat Romsée een aantal sterk geprononceerde karaktereigenschappen had, die aan elkaar tegengesteld waren. Zo was hij een extreme narcist, terwijl hij daarnaast een radicaal perfectionisme

nastreefde, onder meer bij het vervullen van hem aangeleerde verplichtingen tegenover zijn medemens. Zo was hij een erg solitaire figuur, terwijl hij anderzijds gedreven werd door de behoefte een actieve en leidende rol in het maatschappelijk leven te spelen. Zo was hij een uitgesproken rationele man, waar tegenover staat dat hij alle mogelijke vormen van volksdevotie beoefende.

De psychologie leert dat bepaalde mensen

karaktereigenschappen kunnen hebben, die aan elkaar tegengesteld zijn. Tevens leert zij dat het handelen van deze mensen moeilijk verklaarbaar is voor hun omgeving en vaak aanleiding geeft tot misverstanden.

Ik weet dat het gebruik van de psychologie in de geschiedschrijving bij sommigen op achterdocht en zelfs onbegrip stuit, zeker wanneer het gaat over mensen die overleden zijn en die mens als zodanig niet meer kan interviewen. Volgens mij gaat het erom voldoende egodocumenten te beschikken. Is dit het geval dan kan men de man of de vrouw, over wie men schrijft, karakteriseren of, anders gezegd, tot een bepaald gekend type rekenen. Als dit eenmaal is gebeurd, zal wat men weet over dit type kunnen helpen bij de verklaring van het gedrag van de concrete persoon.

Oorspronkelijk zag het ernaar uit dat Romsée geen egodocumenten had nagelaten - om deze reden werd mij afgeraden een biografie van hem te schrijven. Vrij snel bleek dat dit niet zo was. Eerst vond ik een lange brief, die hij als zestienjarige aan één van zijn leraren richtte en waarin hij zijn hart luchtte. Ook ontdekte ik enkele verhandelingen uit zijn middelbare schooltijd, die onder meer over zijn gevoelsleven gaan. Dit alles volstond uiteraard niet om hem volledig te karakteriseren. Via een advertentie in een krant kwam ik in contact met iemand die een dertigtal brieven van Romsée bezit. Deze brieven bestrijken de periode 1924-1936, dat wil zeggen bijna veertig jaar. Zij zijn vrij uitgebreid en bevatten heel wat informatie van Romsée's gemoedsleven. De bestemmeling was een franciscanenpater. Romsée had hem leren kennen aan de universiteit te Leuven en is later met hem in contact gebleven. Uiteraard heb ik gretig gebruik gemaakt van deze brieven. Zij bevatten zoveel gegevens, dat ik erin geslaagd ben de meeste raadsels omtrent de figuur van Romsée op te lossen.

E.J. Raskin publiceerde in oktober vorig jaar een biografie van Gerard Romsée.

‘Ik hou niet van verzamelingen’
Pieken en dalen van een biografisch onderzoek
Liesbeth van der Linden

Elisabeth Zernike werd geboren in de Jacob van Campenstraat in Amsterdam op 8 juli 1891 en overleed te Laren op 12 maart 1982. Zij publiceerde vijfentwintig romans en novellen, drie bundels poëzie en een groot aantal artikelen, de meeste voorpublicaties van romans. Daarnaast verschenen enkele bibliofiele uitgaven. Er is ook werk niet uitgegeven.

Elisabeth Zernike groeide op in een rationalistisch schoolmeestersgezin. Beide ouders waren onderwijzer; haar moeder had lesgegeven tot zij trouwde en bezat naast de hoofdakte ook de akte wiskunde. Haar vader was hoofd van de Vondelschool en auteur van reeksen boekjes voor het lager onderwijs; daarnaast schreef hij pedagogische artikelen in de *Haagsche Post.* Elisabeth bezocht de vierjarige HBS voor meisjes en studeerde daarna zang. Die studie moest ze opgeven omdat haar stem niet krachtig genoeg was. Op aandringen van haar vader behaalde zij het diploma voor spraaklerares maar dit beroep heeft zij nooit willen uitoefenen. In plaats daarvan vergezelde zij in 1911 har zuster Annie, de eerste vrouwelijk predikant in Nederland, naar Bovenknijpe om voor haar de huishouding te verzorgen. Van 1916 tot 1925 deed zij hetzelfde in Groningen bij haar broer Frits, de natuurkundige die in 1953 de Nobelprijs zou krijgen. In die jaren begon Elisabeth zich aan het schrijven te wijden. Vanaf 1925 was zij actief in de Maatschappij der Nederlandsche Letteren en nam zij zitting in diverse commissies. Zo leerde ze andere schrijvers kennen: Boutens, ‘Mevrouw Boudier’ en Fenna de Meyier; Roel Houwink en Fré Domisse, Jo de Wit, Julia Roggeveen en vele anderen. Zij gaf lezingen over ‘Het moderne Boek’ en zette zich in voor de Jongeren Vredesbeweging. Elisabeth Zernike was overtuigd pacifist en antimilitarist.

Haar eerste korte verhaal werd geplaatst in *Eigen Haard* (1915). In 1919 verscheen de roman *Het schamele deel*, die in 1921 met de Haagsche Post-prijs werd bekroond. Tot aan de Tweede Wereldoorlog verscheen er bijna ieder jaar een boek en slaagde zij erin van haar pen te leven. Elisabeth Zernike leefde zeer teruggetrokken, eerst in Doorn, later in Maarn, Leusden en Wageningen. Zij publiceerde onder andere in *Eigen Haard, Onze Eeuw, Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, in *De Gids, Den Gulden Winckel, Het Handelsblad* en *De Stem*.

Tijdens de oorlog weigerde zij lid te worden van de Kultuurkamer. Om in haar inkomsten te voorzien hield zij illegaal voordrachten in zeer besloten kring over het werk van Leopold en Boutens.

Na de oorlog vond zij het moeilijk weer aansluiting te vinden bij het publiek. Zij keerde terug naar Amsterdam en onder invloed van Hans Keuls begon zij gedichten te schrijven - in 1949 ontving zij de poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam voor het gedicht ‘En toen wij afscheid namen’. In 1967 werd haar de Jacobsonprijs toegekend voor haar gehele oeuvre. Zij verhuisde in 1969 naar Laren, waar zij op 12 maart 1982 overleed.

Een paar jaar geleden las ik voor het eerst een boek van Elisabeth Zernike: *Een vrouw als zij*. Het werk boeide me door de speciale sfeertekening en ik werd getroffen door de wijze waarop de vrouwelijke hoofd-

persoon beschreven werd. Ik wilde weten of deze schrijfster nog meer geschreven had en was benieuwd naar haar achtergrond. Het bleek ontzettend moeilijk iets over haar te vinden. Als zij al ergens genoemd werd was dat als ‘zuster van de Nobelprijswinnaar Frits Zernike’.

In eerste instantie liep het onderzoek voorspoedig. Ik kreeg alle medewerking van de familie, met name van prof. dr. Frits de Jong Edz., emeritus hoogleraar Moderne Geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en tevens executeur-testamentair van zijn tante. Hij had Elisabeth Zernike zeer goed gekend, had jarenlang naast haar gewoond en kende dus ook veel mensen met wie zij contact had. Aan hem heb ik veel te danken. In het Letterkundig Museum bevond zich genoeg materiaal om mij een eerste beeld te vormen van Elisabeth en om sporen te kunnen volgen naar mensen die meer over haar zouden kunnen vertellen. Ook in dat opzicht heb ik veel geluk gehad: alle mensen die ik benaderde, wilden met me praten. Onder hen bevond zich een aantal mensen die haar goed gekend hebben en nog net niet overleden waren: Elisabeths jongste broer Hans, Roel Houwink en John Pront, een welgestelde anarchist die tijdens de oorlog bij haar ondergedoken zat en daarna altijd contact heeft gehouden. Ik heb mensen uit allerlei perioden van haar leven gesproken. Van Julia Roggeveen, een jongere vriendin die vanaf 1936 in Engeland woonde, kreeg ik alle brieven die zij in de loop van 35 jaar van Elisabeth ontvangen had. Daarin worden personen en gebeurtenissen beschreven, die ik niet in brieven aan anderen heb teruggevonden en dat klopt ook want aan Julia moest uiteraard meer uitgelegd worden.

In de tussentijd kreeg ik het complete werk van Elisabeth Zernike bijeen en kon ik dank zij de graficus Christiaan Heeneman de door hem verzorgde bibliofiele uitgaven bekijken. Inmiddels begon haar honderdste geboortedag te naderen en in mijn enthousiasme droomde ik van een kleine Elisabeth Zernike-revival...

Toen kwam de eerste tegenslag, een echt zware klap: prof. dr. de Jong Edz. ging dood. Bij onze laatste ontmoeting had hij nog schertsend gezegd: ‘we hebben nog wel twintig jaar’ - maar dat mocht niet zo zijn. Met hem viel mijn belangrijkste informatiebron weg, en hij kon mij niet meer introduceren bij bekenden van Elisabeth. Zijn aanbevelingsbrieven moest ik node missen. Bovendien viel mijn grootste ruggesteun weg. Toen begon mijn eerste twijfel: bij herlezing van het oeuvre begon ik mij af te vragen of het werk wel interessant genoeg was om een biografie te rechtvaardigen. Hoe zou ik ooit de waarde van dat werk kunnen inschatten: hoe zou ik kunnen begrijpen wat dat werk toen betekende, in de tijd dat het verscheen? Ik begon mij ook te realiseren dat er nog wel heel veel namen ‘in omloop’ waren, mensen over wie ik niets wist. Niet waar ik hen kon vinden, niet of zij van groot of slechts betrekkelijk belang waren in het leven van mijn onderwerp.

Daarbij was er een aspect dat mij in toenemende mate hinderde, namelijk het besef dat Elisabeth Zernike zelf dit onderzoek niet gewild zou hebben. Zij zelf zou, had zij nog geleefd, beslist geweigerd hebben haar medewerking te verlenen. Zij moest niets van ‘heldenverering’ hebben, en hield er niet van dingen te bewaren. Geen foto's, geen brieven, geen eigen werk. Ik besefte heel goed dat ik op grond van bewaard gebleven brieven een heel eenzijdig beeld kreeg aangereikt: wat behouden is gebleven zijn háár brieven, door anderen bewaard. Van de andere kant der correspondentie rest geen snipper. Toen de heer De Moll, archivaris in Den Haag,

haar verzocht om desnoods een klein stukje handschrift, werd hem dat beslist geweigerd onder het motto: ‘ik houd niet van verzamelingen’. Ik begon mij meer

Elisabeth Zernike (foto: John Pront)

en meer schuldig te voelen tegenover mijn onderwerp, omdat ik maar doorging met napluizen, praten en zoeken.

In de zomer van 1991 schreef ik de opzet voor de eerste hoofdstukken van mijn biografie. Daarna werd alles wat ik schreef voor mijn eigen gevoel heel levenloos. Ik realiseerde me dat ik niet van mijn onderwerp hield, terwijl ik tijdens de bijeenkomsten van de Werkgroep Biografie toch dikwijls had gehoord dat dit een voorwaarde was voor het schrijven van een goede biografie. Ik ben door Elisabeth geraakt, ze boeit me en ze irriteert me, maar ik houd niet van haar. Het vertrouwen in haar zowel als in mijzelf was weg.

Wel hield ik nog regelmatig lezingen. Die vielen goed en ik deed het ook graag. Oudere mensen herinnerden zich hun leesgenot en vertelden daar enthousiast over. Ik begon dan weer zo te twijfelen over verdergaan of niet. Ik was ook altijd blij als trouwe 'supporters' mij door hen gevonden materiaal toestuurden. Ik stopte dat in mijn vele mappen en aarzelde en voelde mij schuldig tegenover degenen die mij geholpen hadden. Maar het ging niet. Als ik wat ik geschreven had weer onder ogen kreeg waren het voor mij dode letters. Ik kwam er geen stap verder mee, het stond zó ver van me af. Ik bekeek het waarschijnlijk al te kritisch.

Dat najaar viel de eerste van een aantal dierbare doden in mijn eigen leven. Daarna had ik het zo druk met overleven dat ik aan mijn onderzoek niet meer ben toegekomen. Tot ik onlangs Joke Linders sprak en mijzelf tot mijn verbazing weer geïnteresseerd over Elisabeth Zernike hoorde vertellen.

Nu ik mij opnieuw in mijn onderwerp heb verdiept en al mijn materiaal weer onder ogen heb gehad, merk ik dat ik heel veel zin heb me weer intensief met het Zernike-onderzoek verder te gaan. Het voorbereiden en het vertellen van dit verhaal heeft me over een grote drempel heen geholpen: ik ga gewoon weer verder.

Die biografie zal er heus wel komen
Over Annie M.G. Schmidt
Joke Linders

Tot hier toe heb ik me in het *Biografie Bulletin* vier keer uitgesproken over de noodzaak van en mogelijkheden voor een biografie van misschien wel de meest bewierookte vrouw van Nederland: Annie M.G. Schmidt[1]. De eerste aanleiding was een vraag van Anja van Leeuwen naar de vooren nadelen van het werken aan een biografie van een nog levende auteur[2]. 'Inmiddels heb je Annie M.G. Schmidt benaderd met het plan voor een biografie, maar zij geeft geen toestemming. Ga je nu een biografie à la Hamilton schrijven die zonder de toestemming van Salinger aan de slag ging?' Ik antwoordde dat biografisch onderzoek van een nog levende mens alleen maar mogelijk is als diegene zijn medewerking verleent. Zonder medewerking of minstens gedoging raak je al gauw in de positie van de roddel-journalist. Je kunt je ook moeilijk voorstellen dat vrienden en familieleden van alles willen vertellen als de betrokkene niets voor een biografie voelt. Bovendien was Annie Schmidt op dat moment zelf doende haar herinneringen vast te leggen en had ze eerder al eens beweerd een pesthekel te hebben aan mensen die *een boekie* over haar wilden maken. 'Ze beschikken over je, ze citeren je, ze weten alles over je of van je. Terwijl mensen toch ook kunnen veranderen en zeker als je zo'n dubbel karakter hebt als het mijne, zo beïnvloedbaar bent.'[3] Een en ander leidde tot het besluit de biografie te laten rusten tot na haar dood.

In plaats daarvan en toch ook een beetje ter voorbereiding ben ik toen begonnen aan een onderzoek naar de waardering voor haar werk. Met name de reacties op het werk dat zij voor kinderen schreef, interesseerden me. Die zouden zonder enige twijfel iets onthullen over de positie van en waardering voor de kinder- en jeugdliteratuur na de Tweede Wereldoorlog.

De tweede keer dat de biografie van Schmidt ter sprake kwam, betrof een artikel over de inmiddels verschenen memoires van Schmidt[4]. Op verzoek van de toenmalige redactie had ik *Wat ik nog weet*[5] gelezen met het oog op de bruikbaarheid voor een latere biograaf. Die viel nogal tegen. De veertig cursiefjes lieten heel wat gaten open in de levensloop van Annie M.G. Schmidt. Ze waren ook lang niet allemaal vanuit eenzelfde gezichtspunt of beleving in de tijd geschreven. Van een nauwgezette reconstructie van het eigen leven of controleerbare biografische feiten - een doel waar autobiografen zelden naar streven - was geen sprake, van consequente reflectie op gemaakte keuzes of ontwikkelingen nog minder. Voor zover uit de diverse anekdotes en geestige beschouwingen een beeld te voorschijn kwam, was dat er een van grote onzekerheid en wankelmoedigheid. Daarmee werd ''t Is duidelijk nietwaar, ik heb een trauma' meer dan een fraaie regel uit een van Schmidts gedichten. Hij begon samen te vallen met de maker ervan.

Zo leverde *Wat ik nog weet* aanknopingspunten voor hypotheses en vragen over de thematiek van Schmidts leven. In hoeverre hadden die onzekerheden haar schrijverschap bepaald dan wel beïnvloed? En was de situatie waarin zij opgroeide - een dominante moeder, een intelligente maar afwezige vader, een hypocriete leefgemeenschap - de bron of de oorzaak van die als trauma-

Annie M.G. Schmidt, 1991 (foto: Kippa)

tisch ervaren onzekerheden? Vragen en veronderstellingen die door ander materiaal - uitspraken in interviews, verwijzingen in briefjes - bevestigd of verworpen moesten worden.

De derde keer[6.] dat de biografie van Schmidt ter discussie stond, betrof de aankondiging van Hans Vogel dat hij met ingang van januari 1993 de enige geautoriseerde biograaf was en Annies schriftelijke zegen had gekregen. Het 'waarom Linders niet en Vogel wel' verklaarde hij vanuit zijn al jaren bestaande vriendschappelijke en journalistieke relatie met Schmidt en uit het feit dat hij een Paroolman was. Zonder in termen van concurrentie te willen vervallen beschreef ik vervolgens mijn motieven voor een biografie: de invloed van met name Schmidts kinderverhalen en -versjes op de (literaire) vorming van mijzelf, mijn tijdgenoten en mijn kinderen, én mijn journalistieke en kritische ervaringen met deze auteur en met mensen uit haar omgeving. Ik had Schmidt een paar keer geïnterviewd en ter gelegenheid van de Andersenprijs een Bzzlletin-nummer over haar[7.] samengesteld. Ik beschikte over enige biografische ervaring en behoorlijk wat biografisch materiaal dat uit het onderzoek naar haar waarderingsgeschiedenis te voorschijn was gekomen. De toestemming van Schmidt aan Hans Vogel zag ik als een erkenning dat er ooit een biografie zou kunnen verschijnen. Het maakte de ruimte voor mijn plannen groter. Al deed zich tegelijk een nieuw probleem voor: hoe dienen twee biografen met één onderwerp zich ten opzichte van elkaar te gedragen?

Later vernam ik uit de mond van Hans Vogel dat Annies afwijzing van mijn verzoek in eerste instantie gebaseerd was op haar veronderstelling dat een biograaf afkomstig uit de wereld van het kinderboek minder interessant zou zijn. Bibliotheken hadden immers geen status of aanzien. Dat ze mijn positie verkeerd inschatte, was uiteraard jammer voor mij, maar bevatte net als de 'verguizing' van haar eigen opleiding en vroegere werkzaamheden als bibliothecaresse belangrijke biografische aanwijzingen. Kennelijk associeerde Schmidt iemand die zich bezighoudt met literatuur voor kinderen volautomatisch met bibliotheken. Mogelijk had zij ook enig

ongenoegen over haar betrokkenheid bij het bibliotheekwezen. Ook deze hypotheses dienden geverifieerd te worden.

Het vierde biografische artikel[8.] was een onderzoek naar de leesomgeving van Schmidt. Met welke boeken was Annie opgegroeid? Wat lazen haar ouders en had hun lectuur een stempel gedrukt op haar opvoeding? Ik citeer hier de conclusies van dat artikel: 'De geschetste leesomgeving geeft de ironische, directe toon van Schmidt en haar voorkeur voor de vleugels van de fantasie een eigen gezicht. Specifieke trekken daarvan zijn te herleiden tot reacties op het huichelachtige klimaat waarin zij opgroeide en tot pogingen het isolement van haar jeugd te doorbreken.'

De reactie van Annie op dat artikel, mij bezorgd door Hans Vogel[9], was erg bemoedigend. Hij schreef: 'Tijdens mijn wekelijkse bezoek begin mei, heb ik Annie je artikel "De leesomgeving..." voorgelezen. Ze luisterde geboeid en zei na afloop dat het uitstekend was! "Jij kunt er ook nog wat aan hebben," zei ze me. Dat kon ik bevestigen.' Ik ben zo vrij geweest deze opmerking als een kleine rehabilitatie te beschouwen. Temeer daar me ook via anderen positieve geluiden hadden bereikt en Annie enthousiast meewerkte aan de voorbereiding van een *Holland festival* in april 1995 in Birmingham (USA). Zij was daar uitgenodigd, maar omdat haar lichamelijke conditie dat niet meer toeliet, zou ik in haar plaats gaan en uit haar werk voorlezen.

Bovenstaande maakt duidelijk dat mijn fascinatie voor haar persoon en werk geenszins verdwenen is. Mijn onderzoek naar de waardering voor Schmidt heeft niet alleen haar cruciale rol in de literaire emancipatie en ontwikkeling van de jeugdliteratuur bevestigd, het heeft ook het onvermogen van de kritiek aan het licht gebracht. Hoewel drie generaties met en door haar werk zijn gevoed en critici van allerlei niveaus er enthousiast over waren, kon de literaire waarde ervan pas in een zeer laat stadium erkend worden. Ver in de jaren tachtig toen de houding ten opzichte van humoristische en lichtvoetige teksten een stuk gunstiger was dan vlak na de Tweede Wereldoorlog en literatuur voor kinderen aanzienlijk meer aanzien had gekregen.

Op dit moment ben ik bezig de biografische feiten systematisch en chronologisch te ordenen. Die 'kaartenbak' levert weer nieuwe vragen en hypothesen op. Een paar kwesties zijn inmiddels duidelijk:

* er zijn meer verbindingen tussen leven en werk dan tot nu toe verondersteld werd, en dan bedoel ik niet alleen de teksten voor stoneel of De schaap Veronica-verzen. Ook de vrijheidsdrang van Abeltje, de 'dubbele' kwaliteiten van Minoes en het eigenzinnige karakter van Pluk en Otje zijn moeilijk los te koppelen van Schmidts eigen ervaringen en dromen, terwijl haar voorkeur voor sprookjes zowel als een vlucht uit de werkelijkheid te interpreteren valt als rechtstreeks te relateren is aan haar literaire opvoeding. En hoe zit het met de verwantschap die zij voelde met Duitse cabaretiers en Engelse humoristen?

* er is een duidelijke discrepantie tussen enerzijds haar ambitie en haar blijvende aarzelingen over eigen kunnen en anderzijds de steeds weer opduikende behoefte aan geborgenheid en veiligheid.

* Door haar spontaniteit laat Schmidt zich ogenschijnlijk goed kennen, maar die spontaniteit was tevens een maskerade waarachter haar innerlijke persoonlijkheid verborgen bleef. Blijkens de vele interviews die ze in de loop der jaren heeft gegeven, heeft ze een buitengewone bekwaamheid ontwikkeld om onaangenaamheden buiten de deur te houden dan wel te vergeten (bij voorbeeld de breuk met Wim Hora Adema) en onderwerpen als haar relatie met Dick van Duijn te vermijden of onuitgediept te laten.

* Schmidt heeft in de loop der jaren een groot aantal hechte werkrelaties opgebouwd met bekende persoonlijkheden en kunstenaars. Zijn er ook vriendschappen geweest los van werk en roem? En is er een reden waarom er in haar gezelschap altijd veel homoseksulen vertoefden?

* Hoe zit het met de invloed van het geloof waarin ze opgroeide? Heeft dat geloof haar taal in positieve of negatieve zin beïnvloed?

Door de ordening van de feiten worden ook de lacunes duidelijk. Zo is er betrekkelijk weinig materiaal (documenten, ooggetuigenverslagen) over haar jeugd, de tijd in Den Haag en die in Hannover (daar zouden

brieven van moeten bestaan, maar waar bevinden die zich?). Over haar opleiding tot bibliothecaresse en haar ervaringen in de verschillende bibliotheken moet beslist meer boven water gehaald kunnen worden. En dat geldt ook voor de oorlogsjaren in Vlissingen en haar contacten met het verzet, de korte maar succesvolle psychotherapie die ze na de oorlog heeft gehad, haar relaties met mannen en die met Dick van Duijn in het bijzonder.

Samen met Wim Ibo heeft Schmidt een paar reizen naar Amerika gemaakt om daar de musical te bestuderen. Hebben die reizen haar wereldbeeld, haar denken en werken beïnvloed? En hoe zit het met dat mysterieuze *displacement* waaronder zij geleden zou hebben in de tijd dat ze met haar levensgezel in Frankrijk woonde?

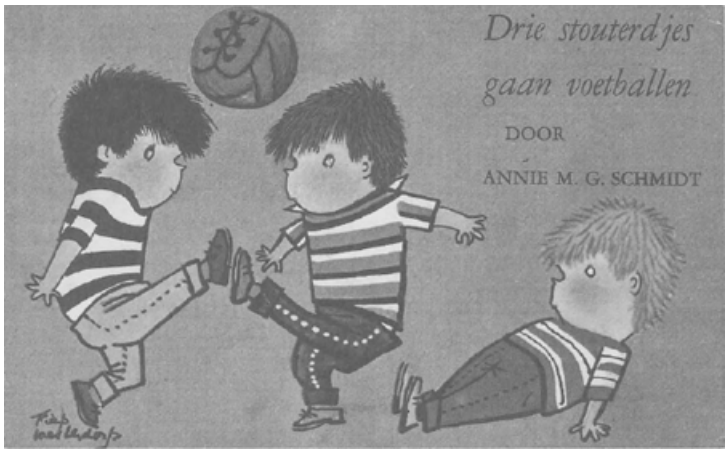
Een probleem is dat er weinig persoonlijke documenten zijn. Het staat vrijwel vast dat Schmidt geen dagboeken heeft bijgehouden - er schijnt een briefwisseling te zijn over haar schrijverschap met Frits Bromberg uit de tijd dat zij in Frankrijk woonde, maar verder zijn er voornamelijk kattebelletjes. Een aantal daarvan heb ik inmiddels verzameld. Haar handschrift en de vluchtigheid van de mededelingen verraden een voortdurende haast en verlangen om aardig gevonden te worden. Ze onthullen geen intimiteiten. Dat betekent dat veel materiaal uit gesprekken met collega's en tijdgenoten zal moeten komen, een tijdrovend karwei waaraan ik inmiddels begonnen ben en dat onder een zekere tijdsdruk staat.

Problematisch is dat Schmidt door het success van haar werk, de vele interviews en haar mediagenieke optreden publiek bezit is geworden. Zij was niet alleen de auteur van een groot aantal kinderboeken, liedjes, gedichten, columns, musicals, toneelstukken, hoor- en televisiespelen, ze was ook de moeder van Flip en de grootmoeder van Jonathan. Zij was jarenlang het centrum van een leesclub die in haar keuken bijeenkwam om toneelstukken voor te lezen en spirituele gesprekken te voeren. Het Letterkundig Museum in Den Haag wijdde twee kabinetten van het kinderboekenmuseum aan ‘ons aller Annie M.G. Schmidt’. In een van de panden van de Utrechtse universiteit Utrecht wordt, net als voor haar evenknie Astrid Lindgren in Stockholm, een kindercultuurpaleis ingericht. Annie M.G. Schmidt is het eigendom geworden van dertien miljoen allo- en autochtone liefhebbers van haar werk. Het schrijven van een biografie van iemand die ‘van ons allemaal’ is, vereist niet alleen betrokkenheid maar ook geduld en tact.

Wat blijft is het probleem van de financiering en van de autorisering. Gedurende vijf jaar heb ik al mijn vrije uurtjes besteed aan het bestuderen van Schmidts waarderingsgeschiedenis. Enige steun en sanctionering in de vorm van een officeële opdracht zou buitengewoon welkom zijn. Niet alleen omdat daarmee het verrichten van genealogisch onderzoek, het interviewen van betrokkenen en het verkennen van de diverse lokaties eenvoudiger zou worden, ook omdat ik daardoor de tijd zou krijgen voor het daadwerkelijke schrijfwerk.

De vraag of Annie M.G. Schmidt gebiografeerd dient te worden is gezien haar populariteit en belang als schrijfster een retorische. De betekenis van haar proza en poëzie voor kinderen is vrijwel onomstreden. Met haar bijdragen voor cabaret, musical en komedie heeft Schmidt de Nederlandse kleinkunst tot een hoger, misschien wel literair niveau gebracht. Door haar tegendraadsheid is zij de maatstaf geworden voor de na-oorlogse anti-autoritaire geest en is zij velen tot voorbeeld geworden. Die biografie zal er dus wel komen. En zelfs voor twee biografieën is er meer dan

voldoende materiaal. Richard Holmes zei het weer bij zijn laatste bezoek aan Nederland: een mens heeft maar één leven, maar vele mogelijke biografieën.



Omslag cadeauboekje - bij een bus 'ATA-Super', een schuurmiddel -, 1958

In de biografie die mij voor ogen staat, zal niet alleen de mens Schmidt beschreven worden en de relatie tussen haar leven en werk, er zal ook aandacht zijn voor de mensen en instituten die een belangrijke rol speelden in de journalistiek, in de literatuur en in allerlei vormen van amusement. En natuurlijk zal ook haar houding ten opzichte van het feminisme, de politiek en de even geëngageerde als rebellerende tijdgeest van de jaren zestig verkend moeten worden. Heeft Schmidt met haar werk de ontwikkelingen van de jaren zestig en zeventig versterkt of was zij haar tijd vooruit? Samen met Schmidts bijdragen aan de emancipatie van de kinderliteratuur en de even raadselachtige als gecompliceerde waardering voor haar werk, is dat meer verhaal dan één mensenleven kan bevatten.

De voorgaande vier artikelen zijn bewerkingen van lezingen die werden gehouden op het symposium *Werk in uitvoering*, dat op 15 maart 1996 werd georganiseerd door de Werkgroep Biografie.

Eindnoten:

1. Kapelle, 21 mei 1911 - 21 mei 1995, Amsterdam.
2. *Biografie Bulletin* 1991/1. Aanleiding voor die vraag was de kort daarvoor verschenen biografie van An Rutgers van der Loeff, De Prom 1990.
3. Joke Linders in gesprek met Annie M.G. Schmidt, *Bzzlletin* 149, oktober 1987.
4. *Biografie Bulletin* 1992/ 2 & 3.
5. *Wat ik nog weet*, Querido 1991.
6. *Biografie Bulletin* 1993/1.
7. *Bzzlletin* 149, oktober 1987.
8. *Biografie Bulletin* 1995/1.
9. Brief, 30 mei 1995.

‘Een prachtstuk van mannelijkheid’
Masereel, tekenaar, graficus en schilder.
Elly Kamp

Frans Masereel (1889-1972) is bekend geworden met litho's die een aanklacht vormen tegen de oorlog en tegen de onderdrukking van de armen, maar ook door romantische houtsneden als ‘Le baiser’ en ‘L'adieu’. Daarnaast stelde hij een eigen gebedenboek *Mon livre d'heures* en illustreerde hij Charles de Costers *Die Legende von Ulenspiegel und Lamme Goedzak* en werk van andere schrijvers met wie hij affiniteit had, zoals Stijn Streuvels, Herman Teirlinck en Achilles Mussche.

Masereel, afkomstig uit Gent, verblijft het grootste deel van zijn leven in het buitenland. In de zomer van 1914 verlaat hij België op advies van zijn stiefvader, vlak voordat de Duitsers binnenvallen. Het zal zes jaar duren voordat hij zijn ouders terugziet en vijftien jaar voordat hij naar Gent terug kan, omdat de Belgische autoriteiten hem jarenlang als dienstweigeraar en verrader beschouwen.

Joris van Parys begint zijn biografie met een verwijzing naar de parlementaire debatten over kinderarbeid in de Belgische kranten in juli 1889, een maand na de geboorte van Frans Masereel. Daardoor richt hij direct de aandacht op de sociale misstanden, die samen met de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog de belangrijkste thema's van de kunstenaar zullen vormen. De rode draad in leven en werk van Masereel is zijn reactie op de politieke en sociale veranderingen in de eerste decennia van de twintigste eeuw. De biograaf heeft dit terecht tot het verbindende element in zijn levensverhaal gemaakt. De verhouding tussen leven en werk lijkt bij een zo gedreven mens en kunstenaar zeer direct en overzichtelijk, maar zowel het werk als de persoon blijken gevarieerder en gecompliceerder dan men bij een eerste kennismaking zou verwachten. Het is één van de verdiensten van de biografie dat het werk niet simpelweg verklaard wordt uit Masereels leven en de politieke omstandigheden, een niet denkbeeldig gevaar bij een geëngageerd, figuratief werkend kunstenaar die door velen werd gezien als de held die opkwam voor de onderdrukten. Hij was zeker begaan met hun lot, maar tegelijkertijd volkomen op zichzelf gericht, vaak depressief en wanhopig maar vervolgens weer uitbundig. Hij was een echte ‘vrouwenman’, door een vroegere vriendin op haar tachtigste nog enthousiast omschreven als ‘een prachtstuk van mannelijkheid,’ maar bleef vijftig jaar bij een vrouw van wie hij niet meer hield.

Zijn kunst was voor hem het belangrijkste. Hij was zijn hele leven een overtuigd pacifist en zijn belangrijkste vrienden vond hij dan ook onder pacifisten, anarchisten en al of niet tijdelijke aanhangers van het communisme. Hij wist echter de afstand te bewaren die ook voor een sociaal bewogen kunstenaar nodig is om zijn eigen weg te gaan. Hij wilde niet ingedeeld worden bij een politieke stroming of een kunststroming.

De biografie overtuigt vooral als beschrijving van de ontwikkeling van een geëngageerd kunstenaarschap. Van Parys geeft een helder beeld van de betrekkelijk onbekende veelzijdigheid van Masereel: hij was niet alleen houtsnijder maar ook een goed schilder, aquarellist, tekenaar en ontwerper van mozaïeken. Eenmaal heeft hij zich zelfs gestort op het maken van een animatiefilm. De biograaf schildert bovendien een breed tableau van de politieke, culturele en per-

Tekening Frans Masereel uit zijn ‘beeldroman’ *De stad* (1926)

soonlijke omgeving van Masereel. Zo behoorden de auteurs Romain Rolland en Stefan Zweig en de schilder Henry van de Velde tot zijn intimi. De contouren van Masereel worden aangezet door de omgeving, door vrienden, vriendinnen en bewonderaars aan het woord te laten.

De biograaf heeft kunnen putten uit onbekende of niet eerder gebruikte brieven van en aan Masereels broer Robert, zijn mecenas en vriend Georg Reinhart, Romain Rolland, Stefan Zweig, Henry van Velde en zijn jarenlange hartsvriendin Thea Sternheim. Bovendien had hij de beschikking over de briefwisseling tussen Rolland en Zweig en de ongepubliceerde dagboeken van Thea Sternheim. Zij vormen, zoals de auteur in zijn voorwoord zegt, de basis van zijn biografie. Toch blijft de lezer achter met een aantal vragen over de persoon Masereel. Zijn vrienden hebben zich die voor een deel ook al gesteld. Van Parys is niet onkritisch ten opzichte van zijn hoofdpersoon, maar weet bijvoorbeeld Masereels politieke naïviteit ten opzichte van het communisme slechts te verklaren uit zijn persoonlijkheid (de gevoelsmens Masereel, idealist tegen beter weten in). Masereel reageerde extatisch, toen hij in 1935 (als niet-communist!) Moskou bezocht ter gelegenheid van een grote expositie van zijn werk. Hij blijkt volkomen overrompeld door het stalinistische Rusland en de Russen: ‘Ik voel me jonger en optimistischer dan ooit. Ginder heb je iets om voor te leven en te werken, terwijl je hier...’ Hij zag de Sovjetunie als de enige dam die de fascistische golfvloed kon keren en was buitengewoon onder de indruk van ontvangst die hij kreeg en de waardering voor zijn werk. Maar Van Parys vermeldt wel dat Masereels communistische vriend Romain Rolland in dezelfde tijd Moskou bezoekt en zijn illusies over het communisme begint te verliezen. Daarmee levert de biograaf impliciete kritiek op Masereel. Masereels vriendschappen en liefdes worden ‘omschreven’ door de verschillende partijen te citeren. Zo blijft Masereel bijna vijftig jaar, tot aan haar dood, getrouwd met Pauline. Zij steunde hem weliswaar in zijn moeilijke jaren, maar lijkt verder in zijn leven een marginale rol te spelen. Zijn vrienden toonden zich in hun brieven verbaasd dat Masereel aan dat voor beide partijen ongelukkige huwelijk vast bleef houden. Naast zijn huwelijk had hij korte affaires en twee langdurige intensieve verhoudingen. Het lijkt me in dit geval iets te simpel om slechts Masereels eigen ‘verklaring’ tegenover een vriend te citeren, namelijk: ‘Er bestaat ook nog zoiets als dankbaarheid’.

Iets meer durf van de biograaf, minder citaten en meer parafrase, en een poging tot verklaring van een paar ‘raadsels’ in het leven van Masereel had de biografie meer vaart en meer persoonlijkheid gegeven. Dankzij de zorgvuldige ordening van het rijke bronnenmateriaal wordt in deze biografie een veelzijdig beeld opgeroepen van een ingewikkeld en tot op zekere hoogte ongrijpbaar mens en een indrukwekkend kunstenaar, maar ook van een periode in de Europese geschiedenis. De jaren die Masereel doorbracht in Genève, tijdens de Eerste Wereldoorlog een verzamelplaats van buitenlandse pacifisten, zijn daarbij het meest interessant. De zwart-wit en kleurenillustraties in deze mooi uitgegeven biografie zijn van voortreffelijke kwaliteit. Het boek is dan ook terecht bekroond met De Gouden Uil.

Elly Kamp

Joris van Parys. *Masereel, een biografie*. (Antwerpen, Baarn. Uitgeverij Houtekiet, Uitgeverij de Prom, 1995. 448 p. ISBN Houtekiet 90 5240 158 6; ISBN de Prom 90 6801 415 3).

Jagen op handschriften
Voetangels en klemmen
Hans van Straten

> De schrijver Logan Pearsall Smith, een Amerikaan die bijna zijn hele leven in Engeland heeft doorgebracht, hield er een eigenaardige liefhebberij op na. Hij speurde naar literaire handschriften in Engelse archieven en oude Engelse *country houses*. Op dat idee was hij gekomen toen hij materiaal verzamelde voor zijn biografie van de dichter Henry Wotton (1568-1639).

Er bestonden al een stuk of acht biografieën van Wotton, maar het was Logan Pearsall Smith niet ontgaan dat de auteurs daarvan voornamelijk gedrukte bronnen hadden gebruikt, in plaats van onderzoek te doen naar ongepubliceerd materiaal.

In de catalogus van de Historical Manuscript Commission (wanneer krijgen wij eens zo'n commissie, en vooral: zo'n catalogus?) had hij gelezen dat zich in een landhuis bij Oakham een boek bevond dat volgeschreven was met 'copies of letters seemingly by and to Sir Henry Wotton'. Hij kwam er ook achter dat dit huis inmiddels het eigendom was geworden van een kolonel-in-ruste. Dat was mooi, maar hoe nu verder? Uit ervaring wist hij dat het geen zin had zo'n man een briefje te schrijven. Als hij al antwoord kreeg, dan zou het toch niet meer zijn dan een korte weigering.

Hij begreep, zo vertelt hij in zijn autobiografie *Unforgotten Years*[1], dat hij die kolonel alleen kon benaderen met een *introductie*. Maar hoe kwam hij daaraan? In zijn kennissenkring bevond zich niemand die de oude krijgsman kende. Nu was Logan Pearsall Smith een man die niet hoefde te werken voor zijn brood. Hij was een *gentleman of leisure*. Hij had zeeën van vrije tijd. Dus begon hij overal waar hij mensen tegenkwam, op parties, in boekhandels, in de trein, het verhaal te vertellen van dat handschrift in die *mansion* bij Oakham, in de hoop dat hij iemand zou treffen die de kolonel kende. En inderdaad, op een dag ontmoette hij een oude dame die zei: 'O, maar ik ken die kolonel. Dat is mijn neef.' Zij vond goed dat hij in een brief aan die neef haar naam noemde. Dat deed hij en er kwam een hoffelijk schrijven terug. De kolonel wist niets van dat boek in handschrift, maar als mr. Smith zelf eens wilde kijken, dan was hij welkom.

Bibliotheek

Dus reisde Logan Pearsall Smith op een dag in november naar Oakham, waar hij een taxi nam naar het huis van de kolonel. Het bleek een van de grootste landhuizen van Engeland te zijn, zo niet het grootste. De heer des huizes ontving hem uiterst vriendelijk en bracht hem met een malicieus lachje naar een immense bibliotheek, die een complete vleugel van het huis in beslag nam. De wanden waren ongeveer een mijl lang, de zoldering scheen zich ergens in de wolken te verliezen. De ruimte stond vol met rommel, schilderijen zonder lijst, lijsten zonder schilderij, hobbelpaarden zonder kop. En het was er steenkoud. Maar er waren wel boeken, erg veel boeken.

'U kijkt maar eens rond,' zei de gastheer. 'We zien u straks wel bij de lunch.'

Een normaal mens zou weken nodig hebben gehad om die bibliotheek te doorvorsen, maar Logan Pearsall Smith had het

boek binnen een half uur gevonden. Het bleek nog belangwekkender dan hij had gehoopt. Niet alleen bevatte het kopieën van ongepubliceerde brieven van Wotton, er stonden ook ongepubliceerde gedichten en preken in van John Donne, alsook een grote verzameling *table talk*, anekdoten over Queen Elizabeth, James I, Henry IV, Bacon en Essex, teveel om op te noemen.

De kolonel had er geen bezwaar tegen dat het boek in handen werd gegeven van de Oxford Press, waar het zorgvuldig werd gekopieerd. Natuurlijk werd het na gebruik even zorgvuldig terug bezorgd en zelfs weer op de plaats gezet waar de bezoeker het had aangetroffen. Niet lang daarna las Logan Pearsall Smith in de *Times* dat het gigantische landhuis, inclusief de onafzienbare bibliotheek, tot de grond toe was afgebrand. Maar in 1907 verscheen zijn boek, Life and letters of Sir Henry Wotton[2].

Kistje

Sindsdien heeft hij geen biografieën meer geschreven, maar het speuren naar handschriften bleef zijn grote hobby. Na een reeks van successen beloofde hij mrs. Toynbee, die werkte aan een uitgave van de brieven van Horace Walpole, de *Prince of letter writers*, dat hij de zoekgeraakte correspondentie tussen Walpole en Madame du Deffand zou opsporen. Een kistje met deze brieven was in 1842 op een veiling verworven door ‘iemand van Aziatische afstamming’, genaamd Dyce-Sombre. Die man was in 1838 uit India naar Engeland gekomen, waar hij de dochter van een *peer* had getrouwd en zitting kreeg in het Parlement. Vandaar verhuisde hij naar een krankzinnigengesticht, waar hij in 1851 is overleden. Zijn (gescheiden) vrouw hertrouwde met een vermogend heer, die in de adelstand werd verheven en voortaan als Lord F. door het leven ging (de volledige naam wordt in *Unforgotten years* niet genoemd). Zij kregen een zoon, ook al een Lord F. Zoveel was zeker: als dat kistje met de briefwisseling Walpole/Du Deffand nog bestond, dan moest het gezocht worden bij de jonge Lord F., inmiddels een man van gevorderde leeftijd, die zijn dagen sleet op een buiten in Staffordshire.

Brandbrief

Logan Pearsall Smith bracht nu zijn beproefde methode van mondelinge rondvraag in praktijk. Hij had zijn verhaal misschien al honderd keer gedaan toen hij eindelijk, *of all places*, in Florence een jongeman ontmoette die hem iets kon vertellen. Lord F. was zeer bevriend met zijn neef, de deken van York. Als Lord F. benaderd moest worden, dán via deze man Gods! Dat lukte en zo kon er een brief aan Lord F. worden gestuurd waarin Logan Pearsall Smith, onder verwijzing naar *his old pal*, de Dean of York, beleefd vroeg of *his Lordship* in het bezit was van het lang gezochte kistje.

HORACE WALPOLE
.... Prince of letter writers...

Weken gingen voorbij. Er kwam geen antwoord. Intussen raakte mrs. Toynbee, die haar brievenuitgave moest afronden, lichtelijk in paniek. Logan Pearsall Smith ontving een brandbrief. Schoot hij nog niet op? Helaas, moest hij haar antwoorden, hij was niet in staat haar het beloofde kistje te leveren. Ditmaal had hij volledig gefaald.

Op dat moment verbleef hij in een klein dorp, waar de uitgaande post moest worden aangeboden op het postkantoor. Toen hij daar zijn brief aan mrs. Toynbee kwam brengen, lag er een brief op hem te wachten. Een brief van Lord F.! Hij had op zijn zolder inderdaad het kistje gevonden, waarvan hij niet eens wist dat hij het bezat. Nu kon Logan Pearsall Smith zijn brief aan mrs. Toynbee verscheuren en een nieuwe schrijven.

Als een haas begaf zij zich naar Staffordshire om het kistje op te halen. De inhoud was nog verrassender dan zij had durven hopen: honderden en honderden brieven van Madame du Deffand, allemaal geannoteerd door Walpole, ongetwijfeld met het oog op publikatie. Ook van Walpole zelf waren er brieven, hoewel de meeste waren vernietigd. De schrijver was niet zo goed in zijn Frans.

Henri A. Ett

Zijn er ook in Nederland mensen als Logan Pearsall Smith? Zeker wel. Ik denk aan Henri A. Ett, een man die kind aan huis was bij alle archieven van Nederland. Ik vertelde hem eens dat het geboortejaar van Focquenbroch niet bekend was. Het jaartal dat in handboeken en encyclopedieën werd genoemd, was in elk geval onjuist. Een dag later belde hij mij op. Hij had het nagekeken, Focquenbroch was geboren in 1640. In de jaren vijftig was hij naast Gerrit Borgers conservator van het pas opgerichte Letterkundig Museum, maar hij wilde geen ambtenaar zijn. Hij kon niet de hele dag achter een bureau zitten. Hij had al eens een kapitale vondst gedaan, hij had het verloren gewaande archief van Balthasar Huydecoper opgespoord. Het kostte hem dan ook

Henri A. Ett

weinig moeite een regeringsopdracht te krijgen, hij moest een onderzoek gaan instellen naar de aanwezigheid van dagboeken in openbare en particuliere archieven. Dat heeft hij gedaan. Tachtig dagboeken heeft hij gevonden. Het rapport dat hij daarover heeft uitgebracht, is zover ik weet nooit in druk verschenen, maar het handschrift is voor belangstellenden ongetwijfeld op te sporen.

Ook voor de uitgave van Multatuli's *Volledige werken* heeft hij zich verdienstelijk gemaakt. Stad en land is hij afgereisd om na te gaan wat er in plaatselijke kranten was geschreven over Multatuli's spreekbeurten, tijdens zijn tournees door Nederland in de jaren 1878-'81. In Duitsland heeft hij Multatuli's testament opgespoord. En dan heeft hij ook nog ontdekt dat een zekere Alexander Voûte, makelaar in koffie, model had gestaan voor Droogstoppel.

Du Perron

Henri A. Ett was een professional, Ronald Spoor een amateur, maar het verhaal van zijn jacht op Du Perrons brieven aan de Engelse studente Eveline Blackett is nu al klassiek. In 1929 had zij Du Perron gevraagd of zij enkele Franstalige verzen van zijn hand, door haar in het Engels vertaald, mocht opnemen in een publikatie.

Daaruit ontwikkelde zich een amoureuze correspondentie. Du Perron was toen nog getrouwd met Simone Sechez, het dienstmeisje van zijn ouders, maar dit huwelijk mocht nauwelijks een huwelijk heten. Hij is Eveline gaan opzoeken in Oxford, maar uit die ontmoeting bleek hem algauw dat ook zij niet 'de Ene' was die hij zocht.

Spoor, als redacteur betrokken bij de uitgave van Du Perrons *Brieven*[3.], was erachter gekomen dat zij getrouwd was geweest met een meneer Brown, maar haar adres wist hij niet. In 1978 kreeg hij een tip: zij woonde in het plaatsje Stockton-on-Tees, maar de brieven die hij haar schreef, bleven onbeantwoord. In 1980 is hij haar, samen met zijn Engelse vriend Paul Vincent, gaan opzoeken, maar de nu 73-jarige Eveline hield de knip op de deur. Wel spraken zij met haar zoon die, waarschijnlijk niet toevallig, Eddy heette. Die bood spontaan aan zijn moeder te vragen of zij soms nog een pak brieven had liggen van een Hollandse schrijver, maar ook deze *démarche* had geen resultaat.

Tien jaar later belde Eddy Brown naar Paul Vincent: zijn moeder was overleden en hij had de brieven, dertig stuks, voor zich liggen in een schoenendoos. Toen Spoor dit vernam, vloog hij ijlings naar Engeland en het lukte hem de brieven los te krijgen.[4.] Dertig ongepubliceerde brieven van Du Perron! De *Brieven*-uitgave was toen al voltooid, maar er is bij Van Oorschot een supplement-deel in voorbereiding en daar komen ze in.

Zwerven

Nu had Ronald Spoor in zoverre geluk dat die brieven nog precies op de plek lagen waar ze moesten liggen. Oneindig gecompliceerder kan het worden als handschriften gaan zwerven. Twintig jaar geleden vroeg ik aan Hermans of hij wist waar de brieven

van Vosmaer aan Multatuli waren gebleven. Hij vertelde mij dat de Vlaamse Multatuliaan dr. Julius Pée ze na de dood van Mimi in 1930 had geleend van haar executeur-testamentair, mej. A.C. Everts. Kennelijk wilde hij ze publiceren, maar dat is er niet van gekomen. Ook heeft hij ze niet teruggestuurd en na zijn dood in 1951 zijn ze evenmin aangetroffen in zijn nalatenschap. Dan wordt zoeken wel erg moeilijk.

Wat een onderzoeker ook kan overkomen, is dat de eigenaar van een handschrift daarover onwaarheden vertelt. Toen de eerste Slauerhoff-biograaf, Constant van Wessem, aan Hendrik de Vries vroeg of hij nog brieven van zijn vriend bezat, kreeg hij te horen dat 'ongeveer alles' was verdwenen, 'in toestanden van depressie vernietigd'.[5.]

Niemand heeft hieraan ooit getwijfeld.

Maar in 1995, toen de Slauerhoff-biografie van Hazeu al was verschenen, bleek dat deze mededeling onjuist was. Die brieven bevonden zich gewoon in de nalatenschap van De Vries. Waarom had hij Van Wessem met een kluitje in het riet gestuurd? Wilde hij voorkomen dat die voor hem zo kostbare brieven toen al in de openbaarheid kwamen? In elk geval betekenen ze nu een mooie aanwinst voor de brieveneditie van Slauerhoff, die bij Nijgh & Van Ditmar op stapel staat. Wie een boek wil lezen dat barstens vol staat met fascinerende avonturen die speurders naar handschriften hebben beleefd, moet *The scholar adventurers* van prof. Richard D. Altick[6.] ter hand nemen. Daarin staat onder meer het schitterende verhaal - het is haast een roman - van de *queeste* naar de dagboeken van James Boswell, 'The secret of the Ebony Cabinet'. Dat kabinet is anderhalve eeuw na Boswells dood gevonden in een kasteel in Ierland. De dagboeken die daaruit te voorschijn kwamen, hebben Boswell postuum beroemd gemaakt.

Aanbevolen! Een heerlijkboek, en buitengewoon instructief!

Hans van Straten kreeg in 1963 voor zijn eerste biografie, *Hendrik Nicolaas Werkman, de drukker van het paradijs*, de Carel van Manderprijs van de Nederlandse kunsthistorici. In 1995 werd *Multatuli, van blanke radja tot bedelman* genomineerd voor de Dordtse biografieprijs.

Eindnoten:

1. Logan Pearsall Smith, 'Hunting for manuscripts', in: *Unforgotten years*, pp. 216-236 (London, Constable, 1946).
2. Idem, *Life and letters of Sir Henry Wotton* (London, Constable, 1907).
3. E. du Perron, *Brieven*, I-IX (Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1977-'90).
4. Igor Cornelissen, 'De literaire vondst van het jaar', in: *Vrij Nederland*, 23 mei 1991, pp. 16-19.
5. Constant van Wessem, *Mijn broeders in Apollo*, pp. 96-97 ('s-Gravenhage, A.A.M. Stols, 1941).
6. Richard D. Altick, *The Scholar Adventurers* (New York, Macmillan, 1950; paperback edition 1960).

Een container met oud papier
Katholieke cultuurvernietiging?
André L.S. Kersten

> Al lang deed in Nijmegen het gerucht de ronde, dat de bibliotheek van het Albertinum, een klooster van de Dominicanen, zou worden overgedragen aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. Op een gegeven moment was het zover, blijkens een bericht in de landelijke bladen.

Mijn aandacht voor dit nieuws verslapte een tijdje, tot ik eind mei van dit jaar in een kringloopwinkel tot mijn grote verbazing boeken en brochures met het stempel van het Albertinum zag liggen. In een gesprek met een van de verkopers kwam ik erachter dat het inderdaad boeken uit de collectie van het Albertinum betrof. Op de wekelijkse boekenmarkt te Nijmegen trof ik de volgende dag in een diepvriesdoosje of iets dergelijks een aantal brochures aan. Het waren gesigneerde exemplaren, bijvoorbeeld een 'voor W. Driessen v.d. schr. prof. dr. mag. J. van de Ploeg', afkomstig uit het Albertinum-klooster; dit was te zien aan het kloosterstempel. In gesprek met de man achter de kraam werd mij duidelijk dat het Albertinum uitverkoop had gehouden. Ik vermoedde, en dit was ook af te leiden uit de gevoerde gesprekken, dat er zich nog meer boeken en brochures moesten bevinden in het klooster. De boekhandelaren in Nijmegen en omgeving waren door het Albertinum benaderd om, bij interesse, boeken uit de restant-collectie te kopen. Er moest dus nog meer zijn.

Containers

Het was intussen Pinksteren geworden en na diverse telefonades op deze feestdagen kreeg ik eindelijk een bewoner van het Albertinum aan de lijn. Ik vroeg de ex-bibliothecaris of er nog meer boeken stonden, in verband met mijn onder andere theologische belangstelling, mede gevormd door mijn jarenlang biografisch onderzoek naar de gebroeders Knuvelder. De broeder zei letterlijk: 'Wij hebben de strot vol van de handelaren en nu is het afgelopen.' Nogmaals vriendelijk aandringen of ik de restpartij mocht zien, werd door de Dominicaan resoluut afgewezen. Uit beleefdheidsoverwegingen heb ik toen maar niet meer verder aangedrongen.

Er verstreken enige dagen, toen mijn neef opbelde of ik wist hoe aan literatuur te komen over Jeruzalem, aangezien hij daar een werkstuk over moest maken. Ik deelde hem mede, dat er wel het een en ander daarover te raadplegen was op de universiteitsbibliotheek. Na dit bezoek wilde de neef het Albertinum weleens zien. Aangekomen bij het klooster zagen wij een auto met een heerschap erin. Ik vroeg hem langs mijn neus weg: 'Zijn er nog boeken hier te verkrijgen?' waarop de man antwoordde: 'Ja, er liggen onder andere nog een aantal jaargangen van het blad *De Bazuin*.' Ik zei dat ik hier wel interesse in had. De man adviseerde mij om contact op te nemen met de, inmiddels ex-, bibliothecaris. Wij liepen naar het hoofdgebouw, belden daar aan en werden vriendelijk te woord gestaan door een mevrouw, die daar kennelijk de administratie- annex receptiefunctie vervulde. Er werd contact met de bibliothecaris opgenomen en na een paar minuten stond hij voor ons. Ik herhaalde mijn vraag of er nog boeken waren,

waarop de broeder zei: ‘Kijk maar naar die vrachtwagen daar, ze komen de boeken ophalen ter vernietiging.’ Ik haastte mij naar de vrachtwagen en zag dat er al vier manshoge afgesloten containers in stonden. Deze boeken konden dus niet meer gered worden. Ik ging het betreffende gebouw binnen en zag onderaan de trappen een container, die reeds half gevuld was met boeken, brochures en tijdschriften. Al zoekende, kwam ik het tijdschrift *De Gemeenschap* tegen, de complete, zeldzame, jaargang 1925. Verder vond ik het blad *Bouwen* van Bernard Verhoeven, een tijdschrift dat men maar sporadisch bij antiquariaten aantreft. Verder lagen er nog gesigneerde bijbels en boeken van onder anderen Schweigman, Schillebeeckx en Perquin, allemaal O.P.. De trap lag vol met andere Nederlandse en buitenlandse tijdschriften en boeken over allerlei onderwerpen. Nadat ik het nodige uit de container had gehaald en van de trap had gevist, liep ik op 'n holletje naar buiten om de boeken en tijdschriften in de fietsentassen te laden.

Vervolgens ging ik het gebouw weer in en toen ik de bewuste trap naderde, suisden meters boeken langs mijn oren, op weg naar de container. Boven ben ik snel langs de boekenschappen gelopen om nog zeldzame exemplaren van de vernietigingsdrang van de heren te kunnen redden. Met armen vol ben ik naar beneden gelopen en weggefietst. Dit afschuwelijke gebeuren kon ik niet langer aanzien!

Schund?

Door mijn jarenlange archief- en literatuuronderzoek heb ik een aardige kring van bekende schrijvers, hoogleraren, instellingen en wat dies meer zij kunnen opbouwen. Hierdoor wordt men bewust gemaakt van het feit dat er al teveel boeken en andere archivalia met het oud papier worden meegegeven. En nu dit! Wat moet je ermee! Niets zeggen en het maar op z'n beloop laten, of actie ondernemen door mensen te vragen of dit normaal is en het zo aan de grote klok hangen. Ik heb na zorgvuldige overwegingen gekozen voor het laatste. Wat in dit klooster stiekem gebeurde, moet bekend gemaakt worden en vastgelegd. De geschiedenis wil dit. Dit kan niet en mag niet nog eens op zo'n schandelijke wijze gebeuren!

Werken van schrijvers en anderen, die gestreden hebben voor de emancipatie van de katholieke cultuur eind negende eeuw en begin deze eeuw mogen niet zomaar als voetveeg verbrand of op andere wijze vernietigd worden. Thijm, Schaepman, Poels en andere strijders van het eerste uur zouden zich in hun graf omdraaien bij het aanschouwen van dit Dominicaanse papiergeweld. Dit riekt naar de Kristallnacht van 1938, waar de ‘Schund’ in het *openbaar* verbrand werd. Nu wordt er *in het geheim* vernietigd, zonder medeweten van buitenstaanders. Deze inmiddels doorgedraaide boeken, brochures en tijdschriften kan men nu toch moeilijk als ‘Schund’ zien, of houden de Dominicanen, behoudens uitzonderingen, er nu een andere mening op na?

Wijdeveld

Voor wat betreft het vernietigen van persoonlijke archieven volgen nu andere ervaringen van enkele dagen later.

Ik zocht contact met dr. Gerard Wijdeveld, de laatste van de nog in leven zijnde Mohikanen van de katholieke jongerenbeweging van de jaren twintig, aangezien ik uit archiefonderzoek wist dat deze katholieke letterkundige contact heeft gehad met de gebroeders Knuvelder. Ik belde hem op met de nodige uitleg en vroeg of ik een kijkje in zijn bibliotheek mocht nemen en zijn persoonlijk archief mocht raadplegen voor mijn onderzoek. Dr. Wijdeveld antwoordde mij dat zijn bibliotheek, omvattende tienduizend banden, in maart 1996 met twee vrachtwagens door het veilinghuis Beyers te Utrecht was opgekocht om te worden geveild. Ik heb het veilinghuis opgebeld en ge-

vraagd de 42 dozen vóór de veiling in oktober te mogen inzien. Dit verzoek werd afgewezen, aangezien dit niet gebruikelijk is. Wel werd mij meegedeeld dat zich in de boeken aantekeningen en brieven bevonden. Dit alles om de prijs van de boeken op te drijven. Het literaire gedeelte van de collectie geveild zou worden, de rest wordt doorverkocht aan handelaren. Wéér een bibliotheek die gesplitst wordt!

Aan de familie Wijdeveld vroeg ik tenslotte of ik, nu de bibliotheek er niet meer was, het persoonlijk archief mocht raadplegen. De reactie was verbluffend: 'Het archief is vernietigd,' meldde mij een familielid. Waarom vernietigen? Staat er in dit archief dan iets belastends over de man? Waarom anders geen embargo erop van pakweg twintig jaar, dat zo dikwijls met andere archieven wel gebeurt? Ook hier weer de teloorgang van een stuk eens bloeiend katholiek leven, dat niet meer te achterhalen is.

Oud papier

Een derde geval binnen veertien dagen. Uit tegencorrespondentie weet ik dat Louis A.M. Knuvelder veel mondeling en schriftelijk contact heeft gehad met de katholiek mr. Baudoin, advocaat en procureur te 's-Hertogenbosch. Met veel moeite heb ik enkele nazaten van deze jurist kunnen opsporen. Ook hier de gestelde vraag: 'Bestaat de bibliotheek van uw vader nog en heeft hij een persoonlijk archief aangelegd?' Om een lang verhaal kort te maken: de bibliotheek met zo'n vierduizend banden bleek te zijn verkocht aan een handelaar in Den Haag en het keurig alfabetisch en chronologisch geordende archief was verdwenen naar het oud papier.

Opruimwoede komt niet alleen voor bij familieleden van letterkundigen en juristen, maar ook bij promovendi. Een vierde geval. Joop Wekking is in 1990 gepromoveerd op het proefschrift met de lange titel *Untersuchungen zur Rezeption der nationalsozialistischen Weltanschauung in den konfessionellen Periodika der Niederlande 1933-1940. Ein Beitrag zur komparatistischen Imagologie* (Amsterdam, 1990). Via de uitgever heb ik kunnen achterhalen waar de auteur woont en ik nam contact met hem op.

Iemand die een proefschrift geschreven heeft, heeft vaak meer materiaal dan in zo'n boek verwerkt is. Ik vroeg hem dan ook naar de rest van zijn bijeengesprokkelde archivalia. Wekking zei dat hij niet wist wat hij er mee aan moest en heeft het - het wordt eentonig - bij het oud papier doen belanden. Weer rijst de vraag: waarom niet met dit materiaal naar een instantie als het ROID? Is dit onwetendheid of iets anders?

Genoeg over dit onderwerp. Misschien is uit het hierboven gestelde de lering te trekken dat archivarissen in dit soort gevallen sneller aan de bel moeten trekken door meer aan voorlichting te doen, of dat de personen zelf eerder naar een archivaris moeten toe stappen voor advies inzake bewaargeving van archieven. Nederlanders moeten leren zorgvuldiger om te gaan met hun erfgoed en leren het naar waarde te beoordelen. Anders moet men maar denken aan een biograaf; voor hem scheelt het maanden werk!

Kopij

De redactie verzoekt auteurs rekening te houden met de volgende aanwijzingen voor de kopij.

Opmaak van het artikel:

- een titel of titelsuggestie geven (geen vet, geen kapitalen)
- de voorkeurspelling gebruiken
- boektitels cursiveren
- tijdschriftartikelen tussen enkele aanhalingstekens; namen van tijdschrift of krant cursiveren
- de volgende wijze van titelbeschrijving:

Kees Fens. *Leermeesters. Een keuze uit de maandagstukken* (Amsterdam, Querido, 1994)

Willem Jan Otten. 'Twee verschrikkelijke machines', in: *Tirade* 38 (1994) 5.

- in geval van noten: eindnoten gebruiken
- personalia graag onder aan het artikel vermelden
- zo min mogelijk afkortingen gebruiken
- citaten: enkele aanhalingstekens; citaat binnen een citaat:dubbele aanhalingstekens.
- alinea's *niet* laten inspringen, alleen harde return gebruiken
- werken met standaard lettertype

bij een lang artikel:

- de tekst opmaken met tussenkopjes (cursiveren) of een witregel
- een *lead* boven het artikel plaatsen (korte beschrijving van inhoud, aanleiding of uitgangspunt van het artikel)
- zo mogelijk illustraties toevoegen (worden geretourneerd)

kopij

- aanleveren op diskette: Word Perfect 4.2, 5.1 of 6.0, (bij voorkeur 3,5 inch).
- uitdraai + diskette sturen naar de redactie-secretaris/hoofdredacteur

Koen Hilberdink
Gedempte Sloot 118
2513 TB Den Haag

Na ontvangst wordt het artikel aan de redactie voorgelegd.

Als het artikel aanleiding geeft tot vragen, worden wijzigingsvoorstellen met de auteur besproken.